

## EN BUSCA DEL GRECO, VISIONES EN TOLEDO

**JOSÉ PEDRO MUÑOZ**

Consejería de Cultura JCCM

Hubo un tiempo en que el viaje a España era emprendido como un viaje al pasado, y Toledo era un lugar no contemporáneo donde el visitante esperaba ver realizarse sus ideas preconcebidas sobre una antigüedad más o menos lejana. El viajero no se sentía preocupado por el escenario más que de una manera unívoca, según la cual veía sucederse las imágenes que concordaban de un modo u otro con su propia previsión y expectativa. La ciudad, sus gentes, sus calles y monumentos, sus cuadros, se aparecían como en un espejo en el que uno reconocía la imagen de su propia alma. De otra forma, el viajero sólo habría lanzado miradas sin retorno, contra un término de fondo al que se prefería indiferente. Pues ya todo estaba escrito, o parecía estarlo. Si El Greco pudo ser un misterio merecedor de búsqueda por los entresijos de Toledo, fue en gran medida gracias a la leyenda que difundiera Antonio Palomino a principios del Setecientos, y que Théophile Gautier y su círculo transformaron en la leyenda de un artista loco. Pero la realidad, en Toledo, podía quebrar el espejo. Las contingencias que rodeaban sus cuadros, las actitudes de sus custodios, y el dudoso aprecio hacia ellos de que la sociedad daba muestras, se percibían como peligros que amenazasen romper el encanto. La ciudad reaccionó al interés por El Greco, formando una opinión que, aunque sólo fuera por vía de contraste, merecía ser descrita. El contento de ver sus cuadros en los entornos originales fue, hacia 1900, parte de una idea forjada en la supuesta identidad de las imágenes de Toledo y las imágenes de El Greco, y al menos un crítico, Meier-Graefe, logró por entonces despojar su visión de estos aditamentos. El mismo crítico que, poco antes de partir, cuando creía estar solo ante los cuadros, dio voz en su relato a la ciudad que los veía abandonarla poco a poco.

### Ilustrados y Románticos

En carta fechada en Toledo el 22 de Noviembre de 1755, el padre Norberto Caimo, religioso lombardo de la Congregación de San Jerónimo, escribía a un amigo sobre su disposición a viajar hasta Lisboa, de cuya destrucción, *tragada por la tierra*, había tenido noticia en la ciudad: *si ya no existe Lisboa, veré al menos sus ruinas*. Y en esa misma carta, también dejaba para la posteridad, prueba de su propio acto de aprecio hacia un artista, El Greco, que sin mucho tardar y por largo tiempo, se iría hundiendo en otra ruina, la ruina crítica, acompañando a la descomposición material de esta Toledo, unida por el Tajo a aquella otra capital que el Orbe terráqueo acababa de arrebatar. Obras de este pintor ya

habían sido alabadas por Caimo en Valladolid y El Escorial, y las había contemplado en el madrileño Colegio de Doña María de Aragón, pero en Toledo vio la ciudad “repleta a desmesura de bellas obras del pincel, y principalmente de las de *Domenico Greco*, que aquí trabajó muchísimo”. En la Catedral señalaba la existencia, junto a “no menos de doce cuadros de los Apóstoles”, del cuadro del Despojo de Cristo, con rostros y cabezas de “una expresión con tan natural elegancia que parecen del Ticiano mismo”; y en el Colegio de Jesuitas la pequeña pintura en que “con maravillosa fuerza del pincel”, aquel artista había representado el entierro del Conde de Orgaz – pues tal vez no le fue posible contemplar en Santo Tomé la que Antonio Palomino, recomendaba en el *Parnaso Español* como más acreditada obra del griego. No se encontraba del todo exento Caimo del prejuicio que Palomino difundiera, enturbiando la reputación de Theotocópuli, y señalaba “la poco loable manera a que se atuvo, cuando se alejó de Ticiano”. Mas no le obstó para recordar sus obras en Toledo, incluso algunas de aquéllas que consideraría afectadas de dicha especie, y hasta demorarse en el Convento de la Sisla, escuchando de sus hermanos Jerónimos las historias que Palomino había inmortalizado, rodeado de “buenas pinturas, en gran parte del Greco, y de su alumno Luis Tristán” (CAIMO, N. 1755: III. 14-38). Lo que en este *Vago Italiano* todavía aparentaba mantener las trazas de un gusto independiente, parece acabar poco después, cuando en 1774, Bricaire de la Dixmerie, adopta sin discusión los juicios de Palomino, “él mismo un gran pintor,” dice, “al mismo tiempo que un hombre de gusto y de erudición”. Y nos comunica sin ambages la idea del genio malogrado, que tras abandonar los pasos de Ticiano, “echó a perder el talento que poseía para la pintura”, significando el caso ante el Apostolado de la Catedral, ya por estar ocupado en rendirnos una de las más vívidas descripciones del Corpus Christi toledano que se hayan escrito, ya por no creer merecedora de mayor esfuerzo la búsqueda de más Grecos por las iglesias de Toledo (DIXMERIE, B. 1809: I. 241).

Actitudes como la de Norberto Caimo tardarán aún muchos años en reaparecer en los libros escritos por aquellos viajeros extranjeros que se acercaron a la ciudad. Aunque este no sería el caso de Antonio Ponz, que publicaba su viaje a Toledo en 1772, y no dejando de mencionar cuantos Grecos le salieron al paso en su detallado censo artístico de la ciudad, tachó a Caimo de inspirarse en Palomino, a cuyo prejuicio tampoco fue ajeno el docto académico secretario. También consignaría su aprecio de los cuadros que del artista griego se veían en los altares del Hospital Tavera, lo que será también extraño en lo sucesivo, invariablemente asociados a su extravagancia: “manifiestan mucho espíritu, manejo de colores, inteligencia de luces y otras cosas que, con razón, excitan la curiosidad”. Ponz pudo tener antes que nadie una comprensión global del artista basada en la experiencia directa sobre la práctica totalidad de sus cuadros conocidos en Toledo, en aquel tiempo que precedió a la dispersión del patrimonio pictórico toledano, lo que le llevó a escribir:

*Las más de las pinturas que el Greco hizo para Toledo tienen su mérito particular, siendo algunas de ellas excelentes; y no se ha de medir la habilidad de este autor por algunas cosas que en Madrid se ven... pues ya se sabe que degeneró en extravagancia después de haber hecho en su mejor tiempo, que lo pasó en esta ciudad, obras admirables y estimadas...* (PONZ, A. 1772: 1988: I. 202).

Cuando Ceán Bermúdez compuso la entrada *Theotocopuli* en su Diccionario Histórico de 1800, tomando de Ponz los datos para el sumario catálogo del artista, y tildando de “patra-

ñas” muchas de las especies que del pintor se habían escrito, lo presentaba como un extravagante, tras cuyas disonancias en el color podían advertirse saberes de maestro. Así pesaba la popular leyenda tejida por Palomino en torno al Greco (CEÁN BERMÚDEZ, J. A. 1800: V. 3-13). Palomino y Ceán informaron de esta manera la historiografía artística del Ochocientos, y a través del interés de comerciantes y coleccionistas, y de los viajes a Toledo, sólo poco a poco fue rehabilitándose la imagen del pintor griego. Caimo ya había señalado la existencia en Toledo de buenas colecciones de pintura como la del canónigo Cano Astorga. Ponz censó la del canónigo Felipe Vallejo, instalada en el palacio renacentista de D. Diego de Vargas, y las de otros clérigos distinguidos, acrecentadas tal vez tras la expulsión de los jesuitas, con presencia de cuadros del Greco, como la del canónigo Robles, arcediano de Toledo, y la de D. Manuel Iparraguirre. El joven Eduard Delius en su fugaz paso por la ciudad en 1827, anotó la notable colección de D. Fernando López (DELIUS, E. 1834: I. 153). Un canónigo, Juan Manuel Tellería, trató sin éxito de adquirir en 1830, a fin de “conservarle en beneficio de las artes”, el cuadro del Entierro del Conde de Orgaz<sup>1</sup>. A Manuel Marcelino Rodríguez, capellán mozárabe y Maestro de Ceremonias de la Catedral, perteneció el apostolado del Greco, que donó al asilo de San Sebastián, y tras inconclusa subasta en 1839, se conservó por la Beneficencia provincial en San Pedro Mártir durante todo el siglo (MORA DEL POZO, G. 1987:161-166).

Hay una mezcla de interés coleccionista y denigración crítica ofreciendo un curioso contraste que se prolongará durante las décadas tocadas por el romanticismo. En 1807 George A. Wallis prospectó las colecciones españolas por encargo del marchante escocés William Buchanan, y en sus informes dio muestras de interés por El Greco, entonces todavía ausente de las colecciones británicas (BROOKE, X. 1993:33-49). Samuel Edward Cook, viajero en España entre 1829 y 1831, y coleccionista él mismo, le caracterizaba como un artista desigual, a causa de haber adoptado “un singular y extraordinario tono de color que despoja de todo placer el examen de casi todas sus obras, aun viéndose en lo peor de su producción una magistral libertad de diseño” (COOK, S. E. 1834: II.157-158). Declaraba poseer dos Grecos tan diversos que parecían de distintos artistas, y en Toledo visitó los lugares en que sus cuadros podían contemplarse. En Santo Domingo ya había sido la Asunción sustituida por una copia de José Aparicio, pero pudo ver aún en su sitio la Crucifixión con Donantes, de las Monjas de la Reina, bien censado por Palomino, Ponz y Ceán. El comercio entonces diezmaba la ciudad de sus mejores cuadros, y es significativo el tratamiento que en las guías de Toledo se dio en los años centrales del siglo al retablo de Santo Domingo. Una de las más considerables colecciones privadas que existieron en Toledo, a principios del diecinueve, fue la de Mariano Salvatierra. Su propietario fue escultor oficial de la Catedral, y a su muerte en 1804 la testamentaría acreditaba en ella obras de El Greco, Tristán y Ribera, entre otros (MELENDRERAS GIMENO, J. L. 1989:403). Su hijo Valeriano Salvatierra, escultor de cámara de Fernando VII, sería el responsable del desmontaje y dispersión de los Grecos del retablo mayor de aquel convento. Antes de 1827 el cuadro de La Trinidad ya figuraba en su colección, cuando vendió éste al Rey y extrajo para ofrecérselos al Infante Don Sebastián los lienzos de La Asunción, San Benito y San Bernardo, sustituidos por copias debidas al pincel de Aparicio. En la colección madrileña de los descendientes de Salvatierra vio Cossío un boceto que El Greco pintase para el San Mauricio (COSSÍO, M.B. 1908; 1983:167), posiblemente el que las guías situaban en el convento de San Torcuato de Toledo, y que Amador de los Ríos calificaba, quizás sin verlo, como “muy apetecido por los extranjeros”. Pero Amador también ubicaba aún

entonces la Trinidad en el cuerpo superior de Santo Domingo, cuando en realidad el sitio ya lo ocupaba una Natividad del mismo Theotocópuli, deduciéndose que o no lo vio bien, o se conformó con reproducir las noticias de los escritores que le habían precedido (AMADOR DE LOS RÍOS, J. 1845:182). Y luego Parro escribió sobre el asunto: rizó el rizo negando que jamás hubiera existido allí el cuadro de la Trinidad, asegurando que todo se debería a una confusión de Ponz y que siendo la Asunción la única copia, “a lo demás no se ha tocado” (PARRO, S.R. 1857:II. 115). Como ellos, Manuel de Assas (1851) y Miguel de San Román (1852), incurrían en semejantes despistes.

En cuanto al Cristo con Donantes del Convento de la Reina, también desaparecería en 1836, cuando el Baron Taylor comisionase al artista Adrian Dauzats para la compra de cuadros en Toledo. En marzo de aquel año, Juan Gálvez, agente especial de la Academia de San Fernando informaba a sus superiores de cómo en la ciudad se hallaban “extranjeros a socolor de otras cosas comprando pinturas y que desde que se tuvo noticia de la supresión de los conventos de monjas, están dedicadas según parece varias mujeres para dar aviso de donde se vendan pinturas” (AMADOR DE LOS RÍOS, R. 1902:123). Aquellas “otras cosas”, serían tal vez las copiosas vistas de la ciudad y sus monumentos que Dauzats tranquilamente realizó durante los más de veinte días que pasó en Toledo (GUINARD, P. 1967:143). Gálvez inspeccionó junto con el gobernador el convento, interrogó a la abadesa, detectó la venta de las “Cuatro Pascuas” de Tristán que adornaban el retablo, y se lanzó a una desorientada búsqueda del “Barón Taylor, Yngles”, cuando ya Dauzats había abandonado la ciudad<sup>2</sup>. Pero no hay constancia de sospechas sobre la desaparición del cuadro de El Greco, vendido por las monjas junto a los cuatro de Tristán, con licencia eclesiástica, el seis de marzo el primero, y el siete los otros. Todos ellos reaparecerían al año siguiente en París, al abrirse en el Louvre el Museo Español de Luis Felipe de Orleáns. Pero la noticia no pareció llegar a España con la suficiente claridad, por lo menos en cuanto concernía a Toledo y los cuadros del Convento de la Reina. La ignorancia respecto a este y semejantes hechos se cierne sobre los escritores de las cosas de Toledo en el siglo diecinueve. En 1845, José Amador de los Ríos no sabría decir si las pinturas que contemplaba en el altar mayor de la Reina eran las mismas que a Palomino, Ponz y Ceán debían su fama, y a Tristán su existencia. Parro dictaminaba en 1857 que las actuales eran otras de parecido mérito, pues las originales debían haber sido llevadas a Madrid, sin sospechar que éstas, con el *Cbrist en Croix avec deux donataires*, habían afamado en París al Greco y a su discípulo. Este es el nivel de información con que contaban los eruditos toledanos del romanticismo sobre las vicisitudes de los Grecos de Toledo.

Mas no fue del todo en positivo la fortuna que el Museo Español reportó al conocimiento del Greco. Allí prendió el mito que transformaba en locura la extravagancia del artista. Ante el supuesto retrato de su hija, la Dama del Armiño, el mismo Théophile Gautier extrajo malsanas conclusiones: “Tener una hija tan bella, y tan bello retrato de esta hija... Se dice sin embargo que se volvió loco; tuvo que ser sin duda del sentimiento de no poder ser el amante o el marido de persona tan adorable. Yo no me habría consolado de ser su padre” (GAUTIER. Th. 1837). Henri Berthoud publicó en el folletín de La Presse una delirante historia sobre los amores de Theotocópuli y una pastelera toledana, en la que el joven artista, ahora hijo de un comerciante griego emigrado, daba sus primeros pasos en el arte modelando bizarras figuras de dulce, para acabar perdiendo la razón a causa de una inspiración vehemente (BERTHOUD, S. H., 1838). El paso de Gautier por Toledo en 1840

no tuvo mayores implicaciones que las ya vistas, salvo que su visión del Bautismo en el Hospital Tavera le afirmase en la idea del pintor que perdió su orientación en el bello colorido veneciano, para ser presa de “una energía depravada, una fuerza enfermiza, que delatan al gran pintor y al loco de genio... los peores cuadros tienen siempre algo de inesperado e imposible que os sorprende y os hace soñar” (GAUTIER, Th. 1859:172). Sobre el Entierro del Conde de Orgaz, ni una palabra, pese a ser reconocido como la obra maestra de El Greco, que ya comenzaba a ser una significada estancia del vagar pintoresco por la ciudad.

### Brillos y sombras del Entierro del Conde de Orgaz

Cuando Richard Ford escribía el Manual para Viajeros por España, su preocupación por conocer si el maltratado cuadro que visitó en Santo Tomé quince años atrás, se habría mantenido en su sitio tras la exclaustración estaba justificada (HITCHCOCK, R. 1974:36,46). Ford no sabía si tenerlo por enviado al Museo Nacional, mas como tal lo dio en la primera edición, de 1845. Aún a las alturas de 1848, y fiado de Ford, el diplomático y escritor de arte Edmund Head, que lo viera en 1833, lo presumía en Madrid (HEAD, E. 1848:82). Tal suposición no era baladí, si consideramos la apreciación que George Borrow, viajero en 1837, consignó en *The Bible in Spain*: “Si pudiera comprarse, sería barato en cinco mil libras” (BORROW, G. 1899:512). Repetidamente se nos da noticia sobre ello, como la de Nicolás Magán, que en 1843 nos dice que “esta pintura es y será siempre admirada por nacionales y extranjeros, que ya han ofrecido sumas muy cuantiosas por su adquisición” (MAGÁN, N. 1843:169-171). Su poco halagüeño estado de conservación era aducido por quienes con la buena intención de preservarla se ofrecían a comprarla. Las causas de su deterioro, desclavado por los pies del bastidor y en algunas zonas agujereado, eran consignadas por el pintor toledano Cecilio Pizarro al propio Magán, “el mal trato de los sacristanes, que cuando lo limpian con los plumeros o con trapos en una vara larga que es lo más general, lo tratan sin caridad, efecto de su ignorancia”<sup>3</sup>. Según Magán, no había viajero en Toledo que no lo llevase “apuntado en su libro de memorias, para no dejar de examinarlo”, como fue el caso de William Stirling-Maxwell, que tras contemplarlo por vez primera en 1842 – viaje en cuyo curso decidió escribir su historia de la pintura española – comenzó a comprender a aquel artista, con su “centenar de travesuras fantásticas con el color, que espantaron a Toledo y dañaron su reputación”. Aunque fiel en cierta medida a las fuentes del prejuicio que cerraba los ojos a su completo entendimiento – “la parte superior del cuadro representa una escena de muy inferior estilo” – no dejó de visitar Santo Tomé cuantas veces llegó a Toledo a lo largo de aquella década:

*“El artista o el amante del arte que lo han contemplado una vez, nunca, cuando vagan por las enrevesadas calles de la antigua ciudad, pasarán el precioso campanario de ladrillo de esa iglesia sin volverse a un lado para mirar una vez más a esa soberbia pintura”* (STIRLING-MAXWELL, W. 1849:I. 32, 280).

Otros viajeros lo miraron con distintos ojos, como Nathaniel Armstrong Wells hacia 1843. Éste llegaba a Santo Tomé después de ver el Expolio en la Catedral, donde los recuerdos italianos le permitían soportar el “siempre desagradable colorido del Greco”, pero el Entierro “le parecía insufriblemente falso”, preguntándose a qué debería su celebridad el cuadro, pues

más allá del rango de retratos de la parte baja, no había mérito apreciable, “y menos que ninguno, el del colorido”. Sobre todo, era la Gloria representada en la parte superior del cuadro, “en la que el alma del Conde tiene el mal gusto de solicitar su ingreso”, el aspecto más objetable para aquellos críticos (WELLS, N. A. 1846:203-204). Se hubieran conformado con el deleite que la representación del milagroso sepelio de la mitad inferior de la pintura les proporcionaba. En muy semejantes términos se manifestaría William George Clark tras contemplarla en 1849, durante una extensa hora y parcialmente escuchando las declamaciones del clérigo que oficiaba en la iglesia para un auditorio de mujeres, sentadas en cuclillas, “mientras la incesante agitación de los abanicos era como el aleteo de los pájaros en la jaula”. Quizás fueran las sensaciones del ambiente aquello que le retuvo y proporcionó al final un mejor entendimiento del cuadro, de cómo lo sobrenatural del milagro se acordaba con lo cotidiano, y era de “lo más efectivo al estar libre de las pasiones humanas ordinarias”, una pintura en estricto sentido, imagen del pensamiento, sobre la que el arte dictaba sus propias reglas para construir una verdad en sí misma, “más elevada y profunda que la verdad de hecho” (CLARK, W. G. 1851:98). El pintor sueco Egon Lundgren dio en 1851, ante el “peculiar humor gris” del Entierro del Conde de Orgaz, un paso adelante en el aprecio de los particulares registros del color que en El Greco, “uno de los más finos coloristas de la escuela española”, otros habían denigrado:

*“...y no se puede negar que de él hizo un experto empleo, y su extraño tono gris tiene una asombrosa calidez y originalidad; pero Teotocopoli es un solitario en su batalla, un ermitaño en el mundo de los colores”* (LUNDGREN, E. 1928:II. 238).

Al releer algunos de estos textos, se diría que la mala visualidad, debida tanto a su colocación, como al deficiente estado de conservación que afectaba a los cuadros del Greco, era en gran parte responsable de su desigual aprecio. En 1855, el clérigo alemán Franz Lorinser creyó el “extraordinariamente bello” Entierro una pintura al fresco – como ya le ocurriese a Charles Didier en 1836 – y suponiendo inevitable su desaparición por la humedad del muro, recomendaba su urgente reproducción en un buen grabado: “los antiguos y bellos atuendos españoles, con ornamentos de vivos colores que aún resplandecen, serían un gratificante trabajo para el buril avezado”. Un sugestivo reto, sin duda, para reproducir aquellas “bizarras formas” de la Gloria donde Lorinser veía “las trazas del desorden espiritual en que el artista vino a arruinarse más tarde” (LORINSER F. 1855:II.263). Hasta entonces, una xilografía realizada por Cecilio Pizarro en 1843, era la única reproducción conocida del cuadro completo. Pero el asunto podía tener cierta afinidad con las formas de atención del romanticismo, por cuanto la dualidad del cuadro daba muestra del contraluz mental del genio, aproximándole mediante este prominente rasgo al genio romántico, y facilitando un cierto movimiento de comprensión y compasión hacia el “pauvre insensé”, como le llamara Antoine Latour en su libro de 1860, demediado entre el “arte sabio” del Entierro mismo, y el desordenado pensamiento de su cerebro. Su colocación, falto de luces, aumentaba en el espectador el efecto tétrico de su impresión: “las visibles tinieblas en que se encuentra velado este cuadro se añaden al extraño efecto de la doble escena que lo compone” (LATOUR, A. 1860:23-24).

La primera apreciación de los vínculos de aquel artista con la imagen de Toledo era resultado de la inmersión del propio viajero. Su obra maestra formaba parte, entrada la segunda mitad de la centuria, de los itinerarios pintorescos por aquellas ruinas. En la urbe marcada por las omnipresentes trazas de su pasado árabe, la escritora británica Margueritte



Tollemache, llegaba a Santo Tomé reconociendo sin prejuicios la entrada en el cielo del alma del Conde de Orgaz, y en El Greco el pintor “que hizo de Toledo su hogar, y adornó la ciudad con sus obras” (TOLLEMACHE, W. A. 1870:114-115). El hispanista alemán Johannes Fastenrath, manifestaba su admiración por este cuadro del “muy entendido en arte pero casi siempre fantástico” artista, que “con la aplicación de un bizarro blanco y un colorido grisáceo sólo creaba sombras y fantasmas”, dedicándole una estancia de sus *Immortellen aus Toledo*, de 1868: “De luto está toda Toledo/ Los ojos humedecidos / Ay de mí, que ya te entierran / Nobilísimo Conde de Orgaz / ... Y desde la tumba, de nuevo / se alzaban al cielo vibrando / la voz de San Agustín / de San Esteban la voz / ...” (FASTENRATH, J. 1869:446-450). El clérigo presbiteriano Samuel Iraeneus Prime sería el primer viajero procedente de los Estados Unidos en mostrar su aprecio por el Entierro. Hacia 1870, en una ciudad del pasado a la que no auguraba resurrección posible, empleó media hora larga en encontrar al sacristán para acceder al cuadro, pieza “de fuerza considerable, y aunque España tuviera cientos de pinturas más bellas que esta, valdría la pena el tiempo que nos costó verla” (PRIME, S. I. 1873:62).

### Artistas en busca de El Greco

En 1864, se produjo el primer viaje a España del escultor Zacharie Astruc, del que regresó con una pasión por El Greco que desarrollaría durante toda su vida. En la Sacristía vio el Expolio y visitó el cuadro de Santo Tomé, incluyendo estas vistas en el itinerario que trazase para el viaje de su amigo Édouard Manet al siguiente año de 1865. Theodore Duret, a quien Manet conoció en Madrid, dio testimonio de que los vieron juntos en Toledo. Fue en 1866 cuando se produjo el establecimiento en Toledo del pintor Matías Moreno, cerca de quien entonces tuvo residencia en la ciudad, el que luego sería retratista de moda de la alta sociedad parisina, Carolus-Duran. A Toledo acudieron igualmente aquel año Mariano Fortuny, Tomás Padró y Raimundo de Madrazo. Todos, como también Léon Bonnat, tendrían el taller de Moreno como punto de reunión en la vieja capital visigoda. Allí, centro de una tupida red de altas relaciones artísticas y personales, acudía el joven Ricardo Arredondo como alumno del maestro madrileño recién trasplantado a Toledo. El Greco estaba en la imaginación de todos ellos, y Toledo, aquella melancólica ciudad viuda, silenciosa y abandonada, era el escenario que se ofrecía para la contemplación y el estudio de sus cuadros, tal como la miraba Astruc en sus escritos españoles, tal como veía los retratos de El Greco, “siempre ordenados en dos gamas, el negro y el blanco” (WILSON-BAREAU, J.



Carolus-Duran.  
Retrato del pintor  
Matías Moreno. 1866.  
Museo del Prado.

1988:52), al pintárselos al amigo Manet. Se ha hablado de un cuaderno donde Fortuny y Padró esbozaron los cuadros que en Toledo vieron el verano de 1866, en una visita a la Capilla de San José, al Apostolado de la Catedral y la “Vista de Toledo” que se conservaba en la Biblioteca Arzobispal. Por entonces, Antonio Martín Gamero, fundador y redactor principal del periódico “El Tajo”, publicaba la curiosa relación del milagroso suceso que, según decía, quiso eternizar El Greco con esta última pintura, a la que llamaba “El cuadro de la langosta”, y según la cual, San Agustín arrastró con su báculo la plaga que asoló los campos de la ciudad en 1261. “El cuadro en que lo hizo es a la vez creación e historia, conjunto maravilloso de la verdad y la fantasía, mezcla de lo divino y lo humano; sobre todo, copia graciosa y expresiva de los alrededores de nuestra población” (MARTÍN GAMERO, A. 1866:267-268). Por fin Theotocópuli se asomaba así a las páginas de los escuálidos periódicos de su ciudad durante el siglo diecinueve.

Zacharie Astruc.  
Projet de mon  
aquarelle chez  
le Prince Stirbey.  
1873. Paris. Louvre.



En 1873 concluía Matías Moreno la restauración del Entierro, tal vez bajo la dirección de Federico de Madrazo<sup>4</sup>. Además de su reentelado y colocación en un nuevo bastidor, se instaló un grueso tablero en la parte trasera para aislarlo de la humedad del muro. Se nos ha dicho que Moreno “supo comprender al artista cretense y le adoró como a uno de esos genios que parecen ser emociones misteriosas de Dios mismo revelándose a los hombres”, haciéndole objeto de un culto rendido y fervoroso (OLAVARRÍA, E. 1916:5-6). Zacharie Astruc, que pasó en Toledo varios meses de aquel año realizando una copia de la escultura de San Francisco de Asís en la Sacristía, dio testimonio de ello en su semejante devoción. Pierre-Léonce Imbert, vagando con sus amigos Moreno

y Astruc, acechado por el arte en la ciudad que evocaba “una hechicería de obras maestras”, acertaba ante el Entierro a caracterizar en positivo la “extraña, pero magistral composición” del lienzo (IMBERT, P. L. 1875:49-50), destacando ahora bajo mejor luz el aspecto que antes Astruc y Manet habían tratado en su correspondencia: la armoniosa calidad de los negros, la resplandeciente transparencia de los blancos. Los dos Grecos del pobre Museo Provincial de San Juan de los Reyes, que Moreno estudiaba y copiaba, eran también anotados. No lo hizo así Ceferino Araujo en su revisión de los museos españoles de 1875, quizás por haber visitado con anterioridad la escuálida colección toledana, pero no dejó de hacer constar su extrañeza ante la persistencia de algunas visiones condenatorias del Cretense, que aún se daban. Todavía había conferenciantes que en Toledo incluían a El Greco como representante de escuelas italianas, como tampoco faltarían viajeros que considerasen su obra, vista en la ciudad, “sobrestimada y desagradable” (McCLINTOCK, F. R. 1882:147). Decía el toledano Andrés Martín Gamero, que Toledo “todo lo abarca y todo lo reúne: desde el circo romano, hasta los originales abortos de Churriguera, desde el divino Morales, hasta el desdichado Greco”<sup>5</sup>.



En la primavera de 1882, Darío de Regoyos pasó una temporada en Toledo, en la que pintó asuntos de la ciudad y devino “Fou, fou, fou, mille fois fou de Tolède”<sup>6</sup>. Allí tenía amigos, seguramente los pintores Arredondo y Vicente Cutanda, quienes por entonces debían convivir en el degradado palacio renacentista adquirido por el primero junto a la puerta del Cambrón, y a los que habría conocido pocos años antes durante sus estudios madrileños, especialmente en el muy frecuentado que Cutanda poseía en la calle de Cedaceros. Tras anunciarles su regreso desde Bruselas – anuncio que fue noticia en la prensa local – llegó en octubre, acompañando a los pintores belgas Théo Van Rysselberghe y Franz Charlet, y al crítico Lucien Solvay (SAN NICOLÁS, J. 2003:40). La visita al cuadro de Santo Tomé fue por supuesto uno de los episodios de aquel viaje, como se deduce del extenso artículo sobre El Greco, que escribió Solvay, ilustrado por un diseño de Bocourt, dibujante habitual del *Magasin Pittoresque*, reproduciendo el cuadro del Entierro, en su libro *L'Art Espagnol*, de 1887. En las repetidas y reconocibles extravagancias del cretense, Solvay advertía un sentimiento común al artista moderno,



E. Bocourt.  
Le Greco.-  
Les Funérailles du  
Comte d'Orgaz.  
1887. Xilografía.

*“no es más que el partido tomado, el excesivo partido tomado de un artista que quiso a pesar de todo, encarnecidamente, hacer lo contrario de lo que hasta entonces había hecho... Ningún pintor ha sido tan mal juzgado, sea por escritores que no habían visto nada, sea por escritores que no le habían comprendido... Conozco pocas cosas tan sobrecogedoras y de un sentimiento tan penetrante como Los Funerales del Conde de Orgaz, que se ven en Toledo, en la pequeña iglesia de Santo Tomás...” (SOLVAY, L.. 1887:138-141).*

El incesante tráfago de artistas por la singular ciudad fue uno de los motivos que con más inmediatez precipitó el nuevo entendimiento de El Greco. En 1889, la prensa toledana – o más bien el pintor Pablo Vera y Bañón – acompañó a Francisco Pradilla en su gira artística por Toledo, donde “ha admirado con deleite todos los cuadros de El Greco que le ha sido posible ver en las iglesias de la población”<sup>7</sup>. La afinidad entre la percepción de Toledo y de los cuadros repartidos por sus iglesias fue diversamente entendida. Podían contemplar la iconosfera que rodeaba al viajero sumergido en sus calles, tan semejante en sus registros tonales a la triste atmósfera que ofrecían las buscadas obras vistas en la penumbra de los altares. Y si les era posible desembarazarse de los viejos prejuicios que finalizaban en la idea de un pintor loco,

se explicaban en Toledo el cambio que experimentara el artista. El que ellos fueran artistas, y en cierto modo románticos que iban a contemplar y a contemplarse a sí mismos en el espejo de las ruinas de Toledo, posibilitaba también la comprensión y el auto conocimiento en aquellas pinturas. Para Astruc, el paisaje de Toledo era una suerte de escenario electivo, y así lo exponía dirigiéndose al Greco en la fantasía de su llegada a la ciudad:

*Una ciudad aparece al final del largo viaje: “¡Toledo! ¡Toledo!”. Tú subiste el roquero, a lo largo de esas pendientes históricas que encierran, hacia la llanura, tantas torres y bellas puertas... El río te apasiona: su ruido responde a tus melancolías. La tristeza oriental del paisaje te embarga – es una patria reencontrada. La aspereza de tu espíritu se acomoda a la violencia de las impresiones recibidas. Esos aceros, que restallan bajo los martillos te subyugan. El hierro tiene unas seducciones misteriosas para una imaginación toda ardiente, en fulgurantes explosiones – y tu te dices: “Yo viviré allí” (ASTRUC, Z. 1897:44).*

Por entonces ya se alumbraba la idea de El Greco precursor de los modernos. La relación personal de Moreno con algunos de los miembros de la vanguardia artística francesa pudo llegar a ser un canal más de recuperación para la imagen del artista griego. Desde finales de la década de los setenta, los intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza tenían en Toledo un recurso didáctico muy cercano. En 1878 varios de sus profesores visitaron el taller de Moreno, y aunque no se nos dice, es seguro que hablaron del artista y vieron allí copias de sus cuadros. Tras años pateando por la ciudad donde se encontraban las fuentes esenciales de El Greco, se dieron cuenta de las interacciones que Toledo y la pintura de Theotocópuli posibilitaban entre este mundo y el de la modernidad. Giner de los Rios vería en el último Greco “un precursor de Manet, Gervex y Besnard”. Emilia Pardo Bazán, que desde su primer avistamiento de El Greco, no dejó de trabajar por su rehabilitación, afirmaba en una visita a la ciudad en 1891, la completa superioridad de Theotocópuli sobre el arte de los contemporáneos: “cualquier pintor moderno me parece un impotente al contemplar la página divina que se llama el Entierro del Conde de Orgaz”; pero sólo cinco años después ajustaba sus criterios, sin cambiarlos: “Para mí, El Greco tiene una condición especial, me vuelve indiferente al mérito de otros pintores sanos, normales y equilibrados” (PARDO BAZÁN, E. 1896:658). Trazando en el Greco uno de los rasgos didácticos de Toledo, Cossío destacaba el carácter pionero del pintor que, en su mirar y pintar frío era, “para muchos de los ultramodernistas, el padre del impresionismo, no sólo a causa de la tonalidad, sino también del modo de usar la luz y el color, por reflejos” (COSSÍO, M.B. 1897:7).

### Un mundo entre la realidad y el sueño

Pues Toledo no era sólo la ciudad de los apasionados contrastes visuales, de los románticos y sentimentales contraluces de las xilografías; era también luz y color sobre un paisaje del arte y la naturaleza, de miradas fugitivas y sentimientos alienados. Era una ciudad donde la vida y el arte formaban imágenes indistintas en un todo sin solución de continuidad, y los cuadros de El Greco se contemplaban formando parte de este organismo. El pintor Martín Rico fue uno de cuantos frecuentaban la ciudad en búsqueda de estas luminosas atmósferas, aunque con ojos no menos impresionables a la oscuridad que envolvía al pintor cretense. Su interés por El Greco seguiría la estela del grupo de Fortuny y los

Madrazo, con quienes convivió en Granada en 1871, una época de viajes familiares a Toledo y de visitas a Moreno. En la primavera de 1893 o el otoño de 1894, coincidiendo Rico en la ciudad con Aureliano de Beruete, juntos repasaron los lugares donde aún se conservaban Grecos, contemplándolos, más que a través de la pátina del tiempo, por los desgarros de un presente infausto y miserable. En una de aquellas jornadas pintó una encantadora vista del patio de la casa de Samuel Leví, sin mucho tardar Casa del Greco. No era tan prometedora la imagen que ofrecía la Asunción de San Vicente:



Martín Rico.  
*Patio de la Casa  
de Samuel Leví.*  
1894. Xilografía.

*“colocaron delante del cuadro una efigie de madera de tamaño natural, digna de un villorrio, y lo que es peor, apoyada en la tela... Las velas que ponen a la santa están tan cerca del cuadro, que el día menos pensado se tuerce una y arde esa obra maestra”* (ALVAREZ LOPERA, J. 1987:352).

El entonces director del museo provincial, Francisco Navarro Ledesma, en réplica a Rico daba nota del interés que en efecto, los cuadros de El Greco existentes en Toledo, levantaban no sólo en los artistas y viajeros, sino lo que era peor, en los anticuarios. Uno de los cuadros en peligro era la Sagrada Familia de la Ermita de Santa Ana, “que casi nadie ha visto, a no ser cierto *avispado* marchante madrileño” (ALVAREZ LOPERA, J. 1987:355). Astruc tampoco olvidó ironizar sobre las lágrimas de cocodrilo vertidas por algunos de aquéllos, que al socaire de la persistente fama de loco que El Greco aún conservaba entre monjas y sacristanes en Toledo, trataban de hacerse con sus cuadros:

*“¡Todavía un loco! Las monjitas que nos le muestran, lo dicen también – y el último anticuario provincial o madrileño lo deja entender y se hace el connaisseur pidiendo perdón por las extravagancias del pobre hombre”* (ASTRUC, Z. 1897:41-42).

Las gentes de la ciudad, los custodios de las obras de El Greco, a la vista del creciente atractivo previsto por la afluencia de turistas que a Toledo iban llegando en pos del pintor, ideaban a finales de siglo un incipiente mercado de recuerdos. De ello dejó testimonio el norteamericano Stephen Bonsal, al contarnos cómo al salir de la iglesia donde habían contemplado los cuadros, “escuchamos al sacristán ofrecernos en venta el certificado del entierro del pintor greco-toledano por un precio que, convirtiendo los reales en nuestra moneda, era de alrededor de un dólar y treinta y cinco centavos”. Creyendo que se trataba de un documento original, la oferta fue rechazada y el sacristán reprendido. Dando saltos de gozo el guía, parecía aprobar el gesto de los turistas, hasta que éste habló delatando el doble equívoco:

*“Pido diez mil perdones, pensé que eran ingleses, y creí que habían venido a Toledo sólo para ver las miserables pinturas de aquel embaucador, el Griego, y sólo salí de mi error cuando rebusasteis comprar su certificado de defunción. Los ingleses siempre lo compran. Ese sacristán vende un millar cada año”* (BONSAL, S. 1898:168).

Aureliano de Beruete entregó en 1897 una de esas copias a la escritora irlandesa Hannah Lynch, cuando ésta preparaba una estancia de varias semanas en Toledo, a fin de componer su monografía sobre la antigua capital de España. Beruete fue supuesto por ella y otros como el hallador del documento, cuando en realidad lo había descubierto el archivero Foradada en Santo Tomé, y publicado en 1876. Aún para Lynch, el pintor ya indisolublemente asociado con la imagen de Toledo, era algo visto bajo el prejuicio de sus brillos y desdichas. Ella todavía entendía la parte baja del Entierro como la obra maestra en sí misma, oponiéndola al “exasperante ejemplo” de extravagancia en el Bautismo del Hospital Tavera; aquellas “vergonzosas contorsiones anatómicas”, a las que el sacristán señalaba diciendo: “Cuadro del Greco cuando estaba loco”. Pero era el gran secreto que ocultaba Toledo, y se maravillaba de cómo en la ciudad podía haber desaparecido toda tra-





Alexander Lamont  
Henderson. Santo  
Tomé. ca. 1900.

za de aprecio hacia su recuerdo, cuando incluso para un recién llegado como ella, “su existencia artística” era “uno de los hechos más insistentes” que podían percibirse. Quizás la escasez de noticias arrojaba una dudosa consideración sobre el atractivo personal que El Greco pudo tener sobre sus contemporáneos, y a lo mejor con razón, tal como los rasgos que sus obras dejaban traslucir: voluntariedad, obstinación, reconcentración. Pero estas obras, y especialmente el Entierro, habían subyugado la imaginación de las gentes en sus días, e incluso en tiempos de Ponz esta admiración se mantenía firme. ¿Sería el siglo diecinueve el que había arrojado paletadas de tierra sobre el artista? Un siglo en el que sus cuadros habían comenzado a desaparecer de las iglesias y conventos que un día los poseyeron. Y de los que quedaban, todo eran trabas opuestas a su comprensión. Ante la copia de la Asunción, “que si no es buena puede proporcionar una idea” del ausente Greco, las monjas de Santo Domingo gustaban de disponer un “odioso tabernáculo”, y delante del resto de los retablos, donde la Natividad y la Resurrección aún podrían verse, colocaban



“ofensivas estatuas vestidas y ornamentos horteras, fuera de tono con la fría severidad de esta bella iglesia”. En la Capilla de San José, el sacristán le aseguraba que la imagen del santo titular en el retablo principal era un Murillo; ante el San Francisco en la misma capilla, hubo de subirse a una silla para confirmar, leyendo su firma en “desvanecidas letras griegas”, que era un Greco, lo que también negaba el sacristán.

*“En ningún sitio he encontrado yo sacristanes tan estúpidos e ignorantes como en Toledo. Pues en esto, la estupidez reina sobre la ciudad, y no hay un solo guía inteligente o recomendable. Toledo no parece haber inspirado amor desinteresado en pecho alguno. Aquéllos que conocen su decadencia para compartir su conocimiento, y aquéllos que están al cuidado de su patrimonio, desde los canónigos de la Catedral hasta los sacristanes y guardianes del Museo están, sin excepción, envueltos en una impenetrable nebulosa de ignorancia, acentuada por la indiferencia”.* (LYNCH, H. 1898:211-212)

Estas palabras, y otras de semejante crítica hacia la cortesía e ilustración toledanas, conocidas en Toledo – e incluso admitidas – fueron resueltas con la apreciación de que su autora era “pequeñita y jorobada”<sup>8</sup>, pero hasta entonces, pocos escritores habían ensayado una descripción de sentimientos ante las obras del Greco como ella lo hizo ante los lienzos de la capilla de San José. Dulce melancolía, pena y anhelo, desdeñosa resignación, en las santas que escoltan a la Virgen; la ansiedad contenida y el “elegante y sentimental aire” en que San Martín se envuelve, la obra “más encantadora y romántica” que pintase, cabalgando por “la pálida frontera donde el sueño y la realidad se encuentran y entremezclan”, con el paisaje de Toledo en la lejanía, aquel medio que alteró tan profundamente la idiosincrasia del artista llegado de la arrebatadora Venecia:

*“Nada prueba mejor la influencia invasora de la atmósfera que la rápida alteración de su estilo. La austera y hierática capital de España desarrollaba una frialdad racial, hasta que su arte se volvió como la ciudad que fue su templo..., un arte incommovible por la pasión, demasiado violento para ser llamado sereno, demasiado reflexivo e intelectual para tocar el corazón”* (LYNCH, H. 1898:209).

Poeta del decadentismo simbolista, Arthur Symons también trataría de trazar una visión personal sobre el Greco a la vista de sus cuadros, en una visita a Toledo en 1899. Conocía el reciente libro de Lynch, y si ésta había acreditado como actitudes afines a lo moderno su aspereza, su rápida impresionabilidad y un vehemente “auto-cultivo del error”, Symons depuraba estos rasgos, aunque ello comportase también la aceptación de los viejos mitos, viendo en el artista la decisión tomada de descubrir el camino por sí mismo, lejos de los modelos, y “como si nunca nadie hubiera pintado”. Trataría el autor inglés de identificar el momento en que El Greco produce el giro en su pintura, en que se despoja de todas las tradiciones para comenzar a pintar desde la nada, o más bien desde su mera e individual visión: Symons iba en busca de un pintor moderno. Y este pintor no podía ser entendido aparte de Toledo, “la ciudad a la que una afinidad natural le condujo”, y que hizo de él un pintor español, “más español que los mismos españoles”. Allí encontró una naturaleza tan semejante a su personalidad esencial, y una nueva manera de relacionarse con una realidad visual, que aún en los albores del siglo veinte inspiraba a los pintores que se acercaban a Toledo: la ciudad que proporcionaba los cuadros por sí misma, la ciudad que

enseñó al artista griego un nuevo sistema de color “en lo que es frío, gris, austero, sin abundancia ni visibles destellos”. Desde la puerta del Cambrón, el atardecer confería a la vista de la ciudad un efecto visual que era como un efecto de pintura, el que había contemplado minutos antes en el museo ante el cuadro de la Vista de Toledo, “el más fantástico paisaje que nunca he visto, como la visión de un país percibido en una pesadilla, y de algún modo tan real como Toledo”. Tal era la identidad del símbolo cifrado por El Greco: la ciudad misma – “toda la vida es el fantasma fugitivo del arte”. Y toda la vida de Toledo estaba en El Greco para Arthur Symons; al salir de la iglesia donde sus cuadros dormían en la penumbra, se encontraba de nuevo por aquellas calles,

*“Esas nunca del todo vivas o naturales calles, donde mendigos ciegos tocan exquisitamente sus guitarras a la sombra de una portada, y los chicos andan descalzos, con flores en los labios, conduciendo ovejas, me parece encontrar sus modelos por todas partes...”* (SYMONS, A. 1919:55)

También en un territorio que mediaba entre la realidad y el sueño, como un pensamiento latiendo entre un mundo fantasmal y la cotidiana calma del milagro que immortalizaba, se encontraba el Entierro, algo para el poeta inglés, sin semejanzas en la historia de la pintura. Al llegar a este cuadro acaecía la conversión de los infieles que renegaban del extraño pintor, de aquéllos que no comprendían su presencia en el mundo del arte, tras pasar por el laberíntico entramado de callejones en cuya profunda sima se ocultaba cual extraordinario tesoro. Ante él dio inicio la



Fotógrafo anónimo.  
Toledo. ca. 1900.

admiración por El Greco, en 1901, de Henry Osborne Havemeyer. Con su mujer, Louisine Elder, asesorados por la pintora impresionista norteamericana Mary Cassatt, habían visto los Grecos del Prado, y lo que en Louisine fue admiración de inmediato, en él fue escéptico desdén hasta llegar ante aquel gran cuadro. Perdidos en el laberinto de Toledo, Havemeyer maldecía, “¿por qué no cuelgan sus cuadros donde la gente pueda encontrarlos sin pasar por toda la basura de su sucia ciudad?”. Ella recordó muchos años después el silencio en que ambos cayeron durante largos minutos, y la emoción que les embargó hasta que una vez recobrado el aliento, él “se volvió hacia mí, diciendo, tan dulcemente que comprendí cuán profundo había sido su estremecimiento – Una de las más grandes pinturas que nunca he visto, si, quizás la mayor”. Aunque en aquel viaje adquirieron un Greco – un cuadro de escuela en realidad, Cristo camino del Calvario, – no cejaron hasta conseguir en 1904 el retrato del Cardenal Niño de Guevara, que Durand-Ruel les proporcionara tras largas negociaciones con su propietario el Conde de Paredes de Nava. Y en 1909, ya muerto Havemeyer, Louisine conseguiría el “Paisaje de Toledo” que fuera, tras haberlo visto en 1908 en el Salón parisino, la inspiración del viaje de Rainer María Rilke a la ciudad. Como el cuadro del Entierro, una ciudad entre el cielo y la tierra; cual el viaje-ro que allí llegaba, un punto alienado en algún lugar entre el sueño y la realidad. Ella tam-

bién se dejó llevar por la sugestión del cuadro, y de aquella visita de 1901, en la que vio Toledo como cuadro de El Greco. Y así lo contaba:

*“Toledo se me parecía tal como en los tiempos de El Greco, cuando pintó el único paisaje que nosotros ahora poseemos. En esta pintura, la ciudad se encarama alto en las nubes y está pintada como en una miniatura, mientras el Tajo fluye ancho y hasta el pie de la montaña, y uno puede ver a los hombres en los mismos puentes, y a los niños, también a las mujeres lavando, tal como los vimos en aquella memorable tarde”* (HAVEMEYER, L. W. 1961:139)

Ricardo Canals.  
Toledo. ca. 1900.



Hay una constante e inevitable sugestión del escenario en los viajeros que se acercaron a Toledo a ver al Greco en los años de 1900. Inocencio Soraluze, crítico de arte, publicó en 1902 sus impresiones de una ciudad de la España Negra, cuando la electrificación comenzaba a disipar aquella poética de las sombras que había ensimismado a los románticos. Juan del Encina analizó sus imágenes casi dos décadas después, advirtiendo en sus páginas toledanas “el rumor de la voz de Darío de Regoyos”. Trazas de imágenes que desaparecían, pero siempre quedaba bajo la plena luz del sol la harapienta pobretería de bandadas de mendigos “haciendo sonar su pierna de palo” y asaltando a los turistas con su exhibición de “piernas muertas que se balancean fláccidamente”. Era este tono doliente de la ciudad muerta y sombría, el que llevaba la imagen de Toledo a un punto de distorsión bajo la luz artificial. Regoyos había pintado en 1901 una bella perspectiva crepuscular

de Toledo bajo la luz eléctrica, la misma que iluminaba los personajes de pesadilla que dibujase Ricardo Canals ante la portada de uno de sus palacios renacentistas.

*“Tanta miseria patológica en la magnífica decoración de Toledo, inquieta el alma como un insomnio de Hoffmann, a cuyos delirantes personajes los hiciera aullar de dolor en un salón de soberbios artesonados y esplendores artísticos”.*

Y así aparecía El Greco como quintaesencia de la brava Toledo, anticlásico a fuerza de hacer patente la idea, a costa del sacrificio de la forma, algo que, reconocía el crítico, “constituye actualmente todo el moderno procedimiento de los decadentes literarios”. Era Toledo para Soraluze el escenario contra el que contemplar y aprehender con mayor ventaja la obra de El Greco. En los apostolados de la Catedral o del Museo percibía “la verdadera explosión pirotécnica de unas bengalas verdes, encarnadas, rosas y amarillas” dando forma a “unos tipos febriles de diminutos cráneos, el busto dolorosamente estirado y la barba recortada en aguda punta” (SORALUZE, I. 1902:29-36). Toda la obra de El Greco era un poderoso trasunto del dolor humano, pero no el dolor intenso y cruel de los viejos maestros españoles, sino inspirado por una suerte de “erotismo del sufrimiento”, por la muerte, la del Conde de Orgaz conducido dulcemente al sepulcro por los santos, “una escena sin convulsiones ni desesperadas protestas”, como en aquellos días la hubiera pensado también – señalaba Juan del Encina – el poeta Émile Verhaeren.

## El Greco o la imagen de Toledo

Toledo podía ser una ciudad muerta, pero también ser una ciudad aletargada, con un pulso latente y un alma aún viva que no había del todo huido de su maltrecho organismo, un soplo de vida que todavía no la había abandonado. Para las nuevas generaciones literarias era una representación del alma de España, y el alma de Toledo era El Greco. Mientras los toledanos lo ignoraban todo sobre su pintor, cuyos cuadros aún yacían en la oscuridad víctimas de la indolencia, unos pocos artistas mantenían desde Toledo la llama ardiente. El filólogo belga Boris de Tannenberg fue conducido ante los cuadros de El Greco por otro conocido pintor de la ciudad:

*Sus cuadros, es verdad, están frecuentemente como secuestrados lejos de los ojos del público en las iglesias y conventos. A parte de dos o tres que están expuestos en la catedral y en Santo Tomé, están por lo general tan mal emplazados, que es tan difícil verlos como encontrarlos. Frecuentemente me vi obligado a trepar a la altura de los retablos, a levantar las cortinas y a subirme en escaleras para distinguir a la luz vacilante de un cirio el perfil triste y dulce de un santo. No debo la buena y a veces peligrosa fortuna de ver todas esas telas, más que a la amabilidad del pintor don Ricardo Arredondo, que habita desde hace años sobre las murallas de Toledo y conoce todos los rincones de su ciudad. Yo le bendigo por su ciencia y su devoción. Imagino que también la vieja ciudad le agradece haberla elegido como dama de sus pensamientos. (TANNENBERG, B. 1905:358)*



Darío de Regoyos.  
*Lumière électrique  
à Tolède.* 1901.



En 1901, fueron publicadas en *La Ilustración Artística* algunas de las fotografías que de los Grecos de Toledo realizara Casiano Alguacil, dando fe de su estado. Cossío, que en aquella fecha encontraba “entre trastos viejos” en el Seminario, el delicioso grupo escultórico de la Imposición de la Casulla, acreditó también al fotógrafo toledano el hallazgo en el archivo municipal de varios documentos con autógrafos, relativos al aún misterioso artista (COSSÍO. M. B. 1905:140). No faltaban pues, quienes en la ciudad, como destellos fugaces, trazaban sus dispersas huellas. En la primavera de 1902 se celebró en el Museo del Prado la primera exposición monográfica dedicada al Greco, pero Toledo pareció una vez más ignorante de ello. Apenas una referencia de consideración se encuentra en la prensa local conservada de aquellos días. Fue un texto anónimo en el republicano *La Idea*, expresivo de la buena voluntad de los redactores de aquel periódico – Ángel Vegue y Goldoni, José Vera y González, o Julián Besteiro entre ellos – despegado ya de los prejuicios tradicionales sobre el artista y afirmativo del valor de Toledo en el desarrollo de su genio – “Toledo y El Greco son el clima y el hombre” – con lo que la indiferencia de la ciudad era tanto más lamentable: “cuando el mundo intelectual desfila por la exposición de sus pinturas recientemente organizada, no sabemos que la imperial ciudad haya hecho nada aquí ni allí para honrar a su antiguo convecino”<sup>10</sup>. Al menos en 1904, la Comisión de Monumentos dio muestras de preocupación por la accesibilidad de las obras que permanecían en Toledo, interesando a los Jesuitas por que “dos cuadros del Greco que posee dicha Iglesia se coloquen en sitio más visible”, y encomendando a Arredondo que informase sobre el asunto<sup>11</sup>. Los viajeros sentían la confusión a que la conmovedoramente pintoresca ciudad les inducía con la inconsistencia de sus imágenes sin tiempo. La “ardiente y árida ciudad” de aquellos días era en su efecto la misma que precipitó las visiones de El Greco hacia la realidad del sueño, y así lo demostraba la fantasmagoría de sus cuadros encontrados entre tinieblas, como los vio también por entonces Edward Hutton, conjugados con la propia iconosfera toledana:

Stewart Dick.  
*Arco de la Sangre,*  
looking up to the  
Zocodover. 1906.



*“Encuentras por todas partes en las viejas iglesias de Toledo, rostros vagos y vehementes mirando fijamente a la oscuridad; terribles e insistentes figuras, torturadas por alguna extraordinaria inquietud que han olvidado todo salvo la esterilidad de la vida, una suerte de crueldad demasiado brutal para soportar...”* (HUTTON, E. 1906:141)

El Greco vino a convertirse en el rostro de Toledo antes de que los toledanos se dieran cuenta de ello. Catherine Gasquoine Hartley llegó a ver en sus cuadros “un espejo en el que se reflejaba todo un pueblo”, una sugestión que, como a Symons, le hacía dudar si “el pintor reflejaba Toledo, o si era la ciudad la que había modelado su obra”. Y la sugestión se nutría de las imágenes que en todo momento el viajero veía por las calles, y que eran trazas de su presencia. El



Entierro, y su línea de retratos, eran un registro directo del invariable y frío apasionamiento de Castilla, ya fueran nobles ciudadanos o campesinos; los “oscuros campesinos de Toledo. En ningún otro sitio podemos creer en la realidad de aquellos hombres fríamente fervientes, ensimismados, extáticos, que nos reciben con tal fascinación desde sus lienzos”. Para la historiadora británica, cuya atención hacia la vida y el arte en España se materializó en repetidos libros a lo largo de la década, El Greco representaba algo así como la demostración de que arte y vida eran en este país un fundido continuo, que en Toledo proporcionaba sus imágenes más gozosas:

*“Este es el perpetuo interés de su obra – tú no visitas las iglesias y el museo para contemplar sus cuadros como una alternativa a la diversión de las calles, sino que vas porque reproducen la misma atmósfera, y ofrecen una vívida reproducción de cuanto te rodea”* (HARTLEY, C. G.. 1906:42)

Con las primeras lluvias de un otoño incipiente, en 1906, se produjo el hundimiento de parte de la techumbre del salón principal del Museo provincial, en el convento de San Juan de los Reyes. Allí, según la prensa de Toledo, se acumulaban “objetos de inestimable valor artístico, entre los que existen cuadros del Greco”<sup>12</sup>, aunque para Hartley – y con ella coincidía la universalidad de los viajeros que al museo dirigieron alguna mirada – aquello



Buenaventura Sánchez  
Comendador.  
El Museo Provincial  
de San Juan de los  
Reyes. ca. 1900.  
Museo de Santa Cruz.

no era sino un par de salas “en que se encuentran almacenados unos pocos tesoros descuidados”. El pintor y crítico escocés Stewart Dick recibió noticia de la pequeña catástrofe cuando redactaba su libro “El Corazón de España”, después de haber pasado repetidamente por la ciudad en la primavera y el verano de aquel año, y no deja de llamarnos la atención que ni él, ni Hartley, se percatasen de la presencia del muy maltratado Apostolado, depositado allí desde 1898. Los dos retratos del supuesto beato Juan de Avila, “un viejo pícaro sin afeitar y de aspecto humoresco”, y el “bello estudio impresionista de Covarrubias” se encontraban dispuestos entre fragmentos de escultura en un estante, mientras que la Vista de Toledo atraía todas las miradas hacia sí, mostrando al viajero lo poco que la ciudad “había cambiado en sus detalles esenciales a lo largo de tres siglos”. Otro día, gracias a la gestión de un amigo visitó Dick “una vieja casa judía cerca de la Sinagoga del Tránsito”, donde el Marqués de la Vega Inclán restauraba “con mucho gusto lo que era casi una ruina”, y que ya se apuntaba como la posible morada del pintor. Que en Toledo no eran sus cuadros lo suficientemente apreciados quedaba claro a la vista del tratamiento que recibían de sus custodios. En su vagar por las iglesias presencié los vandálicos métodos de limpieza que les aplicaban, como en Tavera fue el caso del Bautismo:

*“Vi un canoso, cegato y viejo pecador acuchillando un Greco con un gran plumero del polvo al extremo de una pértiga. La pintura estaba en mal estado, y no me extrañó. El lienzo colgaba libremente y no paraba de agitarse bajo tan enérgico tratamiento. Había un enorme desgarrón donde en otra ocasión él o algún cofrade lo había atravesado con el vástago, y la pintura se estaba cayendo en pedazos. Era suficiente para tirarse de los pelos”* (DICK, S. 1907:115-116)

Ante el espectáculo, meditaba si tal vez la remoción de aquellas obras a un museo no sería un propósito tan insensato como en principio le habría parecido. Su concepto sobre el artista, lastrado en cierto modo por los viejos prejuicios, se resentía al ver los cuadros bajo la luz de las salas del Museo del Prado, percibiendo los efectos de “cierta exageración teatral”, y los abruptos contraluces como desnaturalizados por la presencia de un colorido forzado. Vistos sin embargo en sus entornos originales, el color que en el Prado “fui capaz de considerar vil”, escribe Dick, “vuelve naturalmente a su lugar a la luz de la iglesia”. También por aquellos días la escritora estadounidense Maud Howe Elliot, a quien los Grecos del Prado parecían “obras de un loco”, hubo de vencer su reluctancia y a inspiración de los guías del museo viajar a Toledo, hasta admitir que era el único lugar donde era posible “un entendimiento de su original y extraordinaria personalidad”. A duras penas pudieron llevar a Howe y sus amigos ante los cuadros, con el señuelo de introducirles a la escuela veneciana.

*“Debéis ir a Toledo”, decía Don Luis, que se había unido a nosotros, “antes de poder juzgar a El Greco. Aquí en el museo veis con gran desventaja sus pinturas sacras. Necesitas de la oscura luz religiosa de las iglesias y monasterios para los que fueron pintadas. Sólo los retratos se ven bien aquí...”* (HOWE, M. 1909:223)

Quizá aquéllos que de El Greco hacían la moda, “si no el último grito del momento”, esperaban demasiado de tan extravagantes pinturas, pensaba Howe. Pero a diferencia, Stewart Dick procuraba hacer de sus afinidades con el genio moderno, una disculpa de las extravagancias de Theotocópuli, en las que aún creía. Buscando una concordancia entre este criterio y una

apreciación de los valores de contemporaneidad que El Greco había adquirido, las “obvias e irritantes faltas” de sus cuadros, que no dejaba de señalar, entre líneas, ante el Bautismo, en el Hospital Tavera, y ante el mismo Entierro, eran vistas como síntomas de una “blanca vehemencia” y de un supuesto entusiasmo rayano en el fanatismo, descriptores, al fin, de una actitud moderna, cíclicamente asumida en cada sucesiva vanguardia. Así, a la vez que repetidamente lo venía a considerar como “el primer impresionista”, caracterizaba sus pinturas religiosas “frecuentemente casi histéricas en su exagerada expresión de devoción”. La idiosincrasia del viajero quedaba perpleja ante las imágenes de la intolerancia leídas en las atmósferas que encerraban las capillas e iglesias de la ciudad. Habiendo entrado en la Capilla de San José mientras se desarrollaba el oficio religioso, con el altar iluminado por débiles candeleros y repleta de las graves y profundas voces con que cuatro gruesos clérigos entonaban cánticos, Dick creyó ver revivir la fantasmagoría de los viejos inquisidores, “los inmutables opositores a todo lo significado por la palabra progreso”, y sólo después de que la alucinación se disipara, pudo encontrarse ante “varios bellos Grecos, y entre ellos el hermoso y delicado San Martín” (DICK. S. 1907:83-84).

### Los grecos de San José

La Capilla de San José, “un museo de tantas obras del maestro”, diría Hartley, aun no figurando en los repertorios turísticos al uso, era para quienes la conocían, uno de los lugares que un artista no podría obviar en su peregrinación toledana. El grabador angloamericano Timothy Cole había visitado Toledo en 1904 para copiar algunas obras de El Greco. Desde 1883 realizaba por encargo del semanario neoyorquino *The Century*, series xilográficas dedicadas a las escuelas europeas de pintura. En 1907 concluyó la española, que sería reunida en el libro editado por Charles H. Caffin, “*Old Spanish Masters*”, en el que Cole comentaba sus propios grabados. Sobre El Greco, citando la prejuiciosa visión de Carl Justi, se refería al negativo influjo que la ciudad, recién abandonada por la corte, habría ejercido sobre la transformación del artista griego que se aisló en ella. Quizá llegase a pensar en un *pendant*, forzado por la imagen presente de la ciudad, obstrusiva y abandonada a su ruina, gravitando sobre el viajero mismo que iba a la búsqueda de obras de aquel pintor preterido, con su hallazgo en unas bellísimas pinturas como el San Martín y la Virgen con Santos, cada una en su pequeño retablo, en la soledad de una modesta capilla, cual trazas de un artista olvidado en una ciudad perdida. Tal vez amparado bajo el velo de las cosas poco conocidas, Cole se atrevía a sugerir correcciones, a criticar las desigualdades y los desvaríos de El Greco, pero bien sabía que ante el San Martín, se encontraba ante un compendio de belleza, armonía y originalidad moderna, capaz de significar por sí mismo, los rasgos de ésta “la más bizarra figura de la escuela española”. Semioculto en un rincón mientras realizaba su copia, observó a una pareja de turistas americanos llegar ante el cuadro del santo que cabalgaba en su gran caballo blanco sobre una Toledo bañada en las tranquilas luces del sol poniente, y cómo tras cerrar el libro donde la historia de San Martín de Tours era relatada, él le contaba a ella las vicisitudes de la capa del santo, convertida en preciada mercancía del comercio de reliquias (CAFFIN, H. C. 1907:71-72).

En abril de 1906 se difundieron en la prensa madrileña rumores acerca de la supuesta venta del Entierro del Conde de Orgaz, pero en Toledo no hubo mayor eco, a no ser el breve debate que en la Comisión de Monumentos concluyó que “ni la Iglesia ni la Comisión con-



Charles Stanley  
Reinhart.  
Street scene with  
Goats. Toledo.  
1881. Xilografía.

sentirán nunca en que salga dicho cuadro del sitio donde está”<sup>13</sup>. Pero en noviembre los rumores volvieron a la carga, y la prensa toledana los repicó identificando el objeto con los dos Grecos de los altares laterales de la Capilla de San José. “Desde hace tiempo se susurraba en Toledo tal intento”, se decía, en referencia a las anteriores hablillas sobre el Entierro, y se atribuía la oferta a “una importante sociedad norteamericana”<sup>14</sup>. La operación fue entonces atajada desde el Ministerio de Fomento, pero el 10 de octubre del siguiente año 1907 los que corrían ya eran más que rumores:

*“Nuestro apreciable colega de Madrid El Imparcial, dirige una excitación a los periodistas de Toledo para que averigüen qué hay de cierto en el rumor de haberse vendido a un francés dos notables cuadros de El Greco. Debe referirse la noticia a los cuadros de la Capilla de San José, de Patronato particular, y aunque algo hemos logrado saber, necesitan de mayor confirmación el resultado de nuestras investigaciones”*<sup>15</sup>



Aquel mismo día en el periódico toledano “La Campana Gorda” se daba la venta por hecha, se dudaba del derecho del Conde de Guendulain, patrono de la capilla, a disponer de los cuadros, y se aludía a las obras que en ella se llevaban a cabo, como la tapadera para su extracción:

*“Se dice que los cuadros han salido furtivamente de Toledo, en automóvil y de madrugada. En la capilla de San José niegan que esos cuadros se hayan vendido, pero prohíben la entrada para comprobarlo, añadiendo que la capilla está en reparación, y aunque se entrara no se verían los cuadros por estar tapados por causa de las obras”<sup>16</sup>.*

A otros informadores que acudieron a la capilla se les dijo que los cuadros habían salido para limpiarse, e incluso pudieron ver sus huecos tapados por telas, mientras en El Imparcial ya se daban camino de la frontera tras su paso por Madrid, y que se había pensado en improvisar copias para sustituirlos. También se dijo que la salida de los cuadros se había producido el 11 o el 12 de septiembre, es decir, un mes antes del momento en que se supiera de su desaparición, cuando ya estarían en poder de los marchantes parisinos Boussod et Valadon, sucesores de Goupil. Éstos enviaron oferta con fotografías a Havemeyer, cuya negociación, con intermedio de Mary Cassatt, había comenzado a finales de 1906, cuando tuvo lugar el primer intento, pero ya con los cuadros asegurados en París acaeció la muerte del coleccionista, el 4 de diciembre. Louisine, viuda, aparcó entonces la idea de comprarlos (FRELINGHUYSEN, A. C. 1993:244). Allí quedaron en espera de un comprador, donde Aureliano de Beruete pudo verlos todavía en junio de 1908. “Ví por despedida los Grecos de San José. ¡Qué maravillas de color!”, escribió a Joaquín Sorolla (MARÍN VALDÉS, F. A. 1985:59). El 1 de octubre, recién retornado el historiador alemán Julius Meier-Graefe del viaje en que le fue revelado El Greco como nuevo astro del universo, se sentaba en la calle con unos amigos discutiendo sobre España y sus artistas;

*“Súbitamente me acordé de Goupil. Caminamos diez pasos, subimos al primer piso, y llegamos frente a los dos cuadros expoliados el último año de la Capilla de San José, en Toledo... Estuvimos largo rato frente a esos cuadros. Nuestra discusión había sido olvidada. La lluvia azotaba contra la ventana. Escuchábamos los pesados omnibus, los coches, los gritos de la gente, París. Con dificultad, nos decidimos a irnos. Un representante de la firma nos dijo que de no ser por Bode esos cuadros se habrían vendido hace mucho a América. Nos dijo que Bode era un hombre muy poderoso. Yo casi estaba dispuesto a declararle el más grande”* (MEIER-GRAEFE, J. 1926:460).



Timothy Cole.  
St. Martin and  
Mendicant.  
By El Greco. 1907.  
Xilografía.



A principios de 1909, Electra Havemeyer se dirigió a Mary Cassatt a fin de retomar para su madre el asunto del San Martín con la galería parisina, pero ya entonces se habían comprometido con otro coleccionista americano, Peter A.B. Widener. Por el contrario, comenzó a interesarse por otro Greco, el San Ildefonso, de Illescas, que Durand-Ruel creía poder comprar para ella, y por el que todavía en 1911 se ofrecían “trescientas veinticinco mil pesetas y una buena copia”<sup>17</sup>.

Al menos, el escándalo sirvió en 1907 para despertar de algún modo la conciencia de la ciudad sobre su suerte, e indirectamente, sobre su pintor. Los periódicos apelaban al pueblo al entonar su elegía, recordaban la larga ausencia del San Bernardino del Instituto –que por orden del Conde de Romanones había quedado en el Museo del Prado tras la exposición de 1902– y se comentaba el debate sobre el asunto en el Congreso, deplorando que hubiera sido un diputado catalán, Puig i Cadafalch, su iniciador, y no alguno de los ocho representantes de la provincia<sup>18</sup>. El Heraldo Toledano repicaba textos de periódicos de Madrid y Barcelona, como el manifiesto difundido por La Publicidad, sobre el “atropello inaudito” ocurrido en la Capilla de San José, “al arrebatarse, desgarrándolas del ambiente espiritual en que fueron concebidas, y donde calladamente vivían su mística vida, las más divinas obras del Greco”<sup>19</sup>. La Campana Gorda se hizo eco de la propuesta de Vegue y Goldoni de formar un nuevo museo; en este periódico se escribieron los más doloridos lamentos:

*“¡Ah Toledo, Toledo, ciudad bendita, histórico museo y esplendoroso joyel artístico! ¿Cuándo te convencerás de que si en algo brillas es tan sólo como reflejo de tu antigua grandeza? El recuerdo de lo que fuiste es lo único que presta vigor y renombre a tu desdichada sombra de hoy!”*<sup>20</sup>

Por su parte, el periódico carlista de Toledo miraba el asunto con desdén y distanciamiento, calificando a los otros medios como “gentes desocupadas lo suficiente para mezclarse en lo que no les importa”<sup>21</sup>; mientras que el órgano clerical, El Castellano, se mostraba comprensivo con el patrono de la capilla, defendiendo el derecho de propiedad y la “libertad más absoluta en la venta de obras de arte”<sup>22</sup>. Así las cosas, el 20 de noviembre se conocía en la ciudad la oferta hecha por el Marqués de la Vega Inclán del “palacio que posee en esta capital para custodia de las obras de El Greco que pertenecen al Estado y se hallan depositadas en la Diputación”<sup>23</sup>.

### La revelación del Greco

Vega Inclán y Cossío fueron los guías que condujeron a Meier-Graefe por los Grecos de Toledo. Su viaje español fue una inversión de términos en varios sentidos. Por un lado, de los criterios que durante el siglo diecinueve, e incluso manejados por aquellos que sintieron en su imaginación el brote de nueva vida que El Greco les aportaba, se cegaban ante las escenas de Velázquez – las escenas precisamente, como remarcaría Meier-Graefe, viendo en esta afinidad un correlato de la que el ya fenecido siglo había tenido con la fotografía, y no los cuadros. El Greco pintaba cuadros. No le hizo falta viajar a Toledo, ni una inmersión en la atmósfera de interacciones entre la ciudad y el pintor, para darse cuenta de que sus cuadros desmentían la originalidad de todo el arte que le sucedió en el tiempo, y especialmente el

arte de Velázquez. La conversión se produjo en Madrid, en las salas y almacenes del Museo del Prado, y en aquellas colecciones donde se encontrasen las obras de Theotocópuli. Él y sus compañeros, los pintores Rudolf Tewes y Leo von König, iban y venían de los Grecos de Pablo Bosch o del Marqués de Casa Torres, al Prado “como lunáticos”. Su director, Villegas, quedaba perplejo ante aquellos pintores que solicitaban copiar La Resurrección. “Nix Meninas, my dear sir, El Greco! Comprenez-vous? La Re-sur-rec-tion! – Capisco? – Villegas por supuesto no tenía objeción que hacer. Nadie había tenido nunca semejante idea” (MEIER GRAEFE, J. 1926:85). La revelación fue la de un pintor moderno, y se produjo a la luz de las salas del Museo: era allí donde había fracasado la voluntad apreciativa de tantos otros que hubieron de acercarse a la ciudad para contemplarlos en sus entornos originales y así comprender al pintor. En el Prado, Villegas le lleva ante los cuadros en restauración del museo de Toledo. El retrato de Antonio de Covarrubias es producto de una técnica impresionista moderna, es la estructura del color la que hace surgir las formas, como construida por un Cezanne: “es como si un hombre hace trescientos años hubiera dicho nuestros pensamientos antes que nosotros”. Más allá la Vista y Plano de Toledo se encuentra estucada. Si pocos años antes, Symons trazó la fábula de un pintor que había hecho *tabula rasa* con la tradición para encerrarse en Toledo y comenzar nuevamente a pintar, ahora Meier-Graefe lo contemplaba en El Prado, y no en Toledo, como el artista en que todo era principio y fin. No hubo nada antes que él, pero tampoco nada después, saltando hasta el presente por encima de siglos en que la humanidad había vivido en su ignorancia. Si otros caracterizaron ese encierro como una reacción excéntrica, él veía el aislamiento voluntario y complacido del artista en esa suerte de vaso estéril que fuera Toledo, mas no para esclerotizarse fuera del mundo, como lo viera Carl Justi, sino liberando “sólo para sí mismo”, la tormenta en la que el arte contemporáneo se encontraba inmerso. “Mi viaje a España será un peregrinaje hasta este hombre, y si no vuelvo con nada más, habré ganado mil veces más de lo que habría esperado nunca” (MEIER-GRAEFE, J. 1926:110).

En Toledo, el silencio y la increíble quietud evocaban un pasado que no necesitaba acudir a los detalles para hacerse presente. No precisaba de otras sensaciones para acudir ante los cuadros, le bastaba un guía nativo que dirigiese sus pasos, y allí estaban Vega Inclán y Cossío, éste “en continuo estado de éxtasis”. La ciudad reproducía su opresiva atmósfera a cada paso que daba por pasadizos agobiantes, que no proporcionaban clave alguna, ni siquiera se acordaban con algo que se hubiera esperado del escenario, frente al que se sentía frío y ajeno. “La Toledo que uno imagina es quizás más extraña que su realidad”. A lo sumo hubiera querido que le ayudase a compartir algo de la psicología de El Greco, pero los escenarios originales de su vida, como podría ser la antigua casa de la judería que Vega restauraba, eran para ello “de bonita poca cuenta”. Eran los cuadros los que, uno a uno, apuntalaban la revelación del pintor, “probablemente la mayor experiencia que pueda ocurrirnos a alguno de nosotros”, un fogonazo de luz que le ciega y no tiene ojos en Toledo más que para esos cuadros. Ante el Expolio de la Sacristía, consigue relativizar el peso de la tradición veneciana, pero ha de proponerse regresar a verlo en otro momento sin el entusiasmado Cossío. En Santo Tomé la modernidad del cuadro es ya innegable, viendo cómo mediante el diestro manejo de convenciones se da carta de naturaleza real al pensamiento, a “la posibilidad pictórica de una acción inventada”. Allí la vehemencia de Cossío deviene violencia. En el Hospitalito de Santa Ana, se enzarza al fin con Cossío en una discusión sobre la necesidad o no de contemplar El Greco en sus entornos originales, si sus cuadros deberían o no ser llevados a un museo:

*Sagrada Familia  
con donante.*  
Procedente del  
Hospitalito de Santa  
Ana. El Greco.  
Toledo Museo  
de Santa Cruz,  
Nº Inventario 1305.  
(Depósito de la  
Parroquia de Santa  
Leocadia).





André Lambert.  
El gran puente de  
Toledo. 1913.  
Aguafuerte.

*“Cossío decía No, yo decía Si, subrayado tres veces. La vieja basura que sea justo lo suficientemente buena para llenar un rincón oscuro, debe quedar allí. La naturaleza del linaje, por decirlo así, de un Greco, depende precisamente de, puedo decir, la portabilidad de la obra. ¿Podrían prolongarse tan lejos en el arte del futuro si fueran dependientes de una arquitectura? Cossío rechazaba mi reproche de ser un romántico. Él sólo necesitaba la comodidad de los entornos originales. Pienso que tales pinturas deberían ser exhibidas con todos los ‘apparati’ de la modernidad que puedan servir para aumentar la visibilidad. El salón debería ser sobrio y tan iluminado como un quirófano” (MEIER GRAEFE, J. 1926:125-126).*

Pero en el museo de Toledo los cuadros del Apostolado languidecen, cuando no se precipitan en la ruina, “se encuentran en un estado que pone los pelos de punta, dando cuenta del grado de aprecio que se tiene a El Greco en España”. Vega Inclán le anticipó que estos también iban a restaurarse en Madrid, y le mostró las colecciones que iba atesorando en su casa restaurada, hablándole de su proyecto de museo. “Vega espera obtener los cuadros de El Greco que cuelgan en las iglesias, y las mutiladas pinturas del Museo, poco a poco para la Casa, y luego constituir un Museo de El Greco” (MEIER-GRAEFE, J. 1926:138).



Una de aquellas tardes de principios de mayo en que iban con Vega a contemplar la ciudad desde la ermita de la Virgen del Valle, pudo por fin Meier- Graefe encontrarse con el color de El Greco en estado natural. Desde allí Toledo aparece bajo un bello manto de grises cuya ilimitada variedad de tonos se libera en los críticos momentos que preceden al crepúsculo. “Aquí El Greco adquirió su paleta con el maravilloso gris, tan rico en tonos, que sólo a él pertenece, y en el que pintó los miembros de sus santos, los rostros de sus retratos”. Otro día, bajo la ermita, en la orilla del río, todo estaba entonado, hasta los burros, en gris. Como en una vieja receta pintoresca, las lavanderas extendían su multicolor colada sobre las rocas, chispeando en medio del gris dominante de la materia toledana. Una joven entabló con desenfado conversación, qué bonito es Toledo, sus iglesias, y los cuadros de El Greco, “¡No hay en ningún sitio tantos como en Toledo!”. A la hora de abandonar la ciudad, Meier-Graefe miró a Toledo, que en la voz de aquella muchacha lamentaba a su manera la marcha de los Grecos de San José:

*“¡Si! ¡El Greco! ¡Qué mala jugada robar el San Martín de San José! – ¡Venga, venga, robar! – después de todo pagaron por él – ¿Pagaron por él? ¡Santa Virgen! Seguramente sólo los tontos se creen eso porque lo han visto escrito en el periódico. Robaron la pintura y los ladrones recibieron cien mil duros del rey de Francia... Subimos lentamente a nuestra capilla y un poco más allá vimos por primera vez el Puente de Alcántara. El puente une ambas orillas como un arco iris. Este era su paseo favorito”* (MEIER-GRAEFE, J. 1926:155).

Cuando regresado a París se reencontró en el Salón de Otoño con los cuadros de Renoir y Cézanne, reconoció como en un caso práctico los valores de modernidad del pintor. Si en España los modernos le habían facilitado la comprensión de El Greco, era ahora éste “quien hacía a los modernos preciosos para nosotros”. Sus cuadros quedaban en Toledo visitados por los turistas, pero Meier-Graefe había devuelto al artista a su propio territorio, que era el del arte del futuro. El custodio de Santo Tomé seguía ofreciendo sus pequeñas antigüedades, azulejos, benditeros, viejas espadas y cuadros, a quienes acudían a ver el Entierro, y éstos asociando la pintura a sus propios patrones de arte, como Charles Marriott, a quien recordaba las obras de William Blake (MARRIOTT, C. 1908:296). O Henri Guerlin, que caracterizaba su “sorprendente modernismo” en una “cierta mezcolanza de frescura en el colorido y de elegancias un poco amaneradas y malsanas en las figuras” (GUERLIN, H. 1908:83). Y a otros aún les era difícil llegar a un grado de aprecio; el estadounidense Philip Sanford Marden sólo veía en El Greco “una especie de gusto adquirido que muchos pretenden, pero que pocos sienten genuinamente salvo como una obligación”. No se acercó al artista a su paso por Toledo, pero su llegada a la ciudad se produjo en un día lluvioso, en que “ocasionales roturas en el manto de las nubes dejaban caer sobre el paisaje largos y oblicuos chorros de luz dorada, y al final... uno de ellos recayó sobre las elevadas torres y campanarios de Toledo, dorándolo todo con sus más alegres rayos” (MARDEN, P. S. 1909:91,212). Una imagen de inspiraciones recíprocas con el “Paisaje de Toledo” que llegaba a la colección Havemeyer aquel año de 1909.



## Epílogo. La opinión toledana y el proyecto de Vega Inclán

Otra tormenta se abatiría todavía sobre la pequeña sociedad toledana. Siguiendo el designio trazado por Vega Inclán, el Apostolado del museo se restauraría al igual que los retratos de los Covarrubias, el Juan de Ávila y la Vista de Toledo. En octubre de 1908, la Diputación, depositante del mismo, se oponía a que saliera de la ciudad, sin embargo, los cuadros se habían marchado con destino a Madrid el primero de septiembre. El 14 de noviembre se daba la noticia del hallazgo, “confundido, perdido entre trastos viejos” en la parroquia de San Román, de un lienzo “que llamó la atención de D. Ramón Molina, cura ecónomo”. Ya fue motivo de polémica si el hallador había sido el cura, que ordenó la limpieza y luego reconoció la firma de El Greco, o el sacristán, que lo sacó del desván y lo llevó ante el cura, pero se trataba de “una hermosa pintura de la Purísima Concepción, que debió estar colocada en el centro del antiguo retablo, y es de grandes dimensiones”<sup>24</sup>. Al verlo el médico e historiador Juan Moraleda, lo calificó como una Asunción, con cierto parecido a la que entonces existía en la colección del conde de Paredes de Nava – aunque hoy lo conocemos como “Inmaculada Concepción contemplada por San Juan”. El nuevo Greco congregó a los curiosos y el cura mereció la felicitación de la Comisión de Monumentos, en una sesión, el 17 de noviembre, en que el director del museo, José Gómez Centurión, daba cuenta de la salida del Apostolado, “en virtud de las reiteradas órdenes del Ministerio, que no ha podido eludir, ni dejar de obedecer, pero espera poder recoger en breve estos trece cuadros, cuya restauración deben agradecer todos los buenos toledanos”. También dijo que los otros cuadros se encontraban ya restaurados y a disposición de la Comisión<sup>25</sup>. Pero su regreso aún se haría esperar.

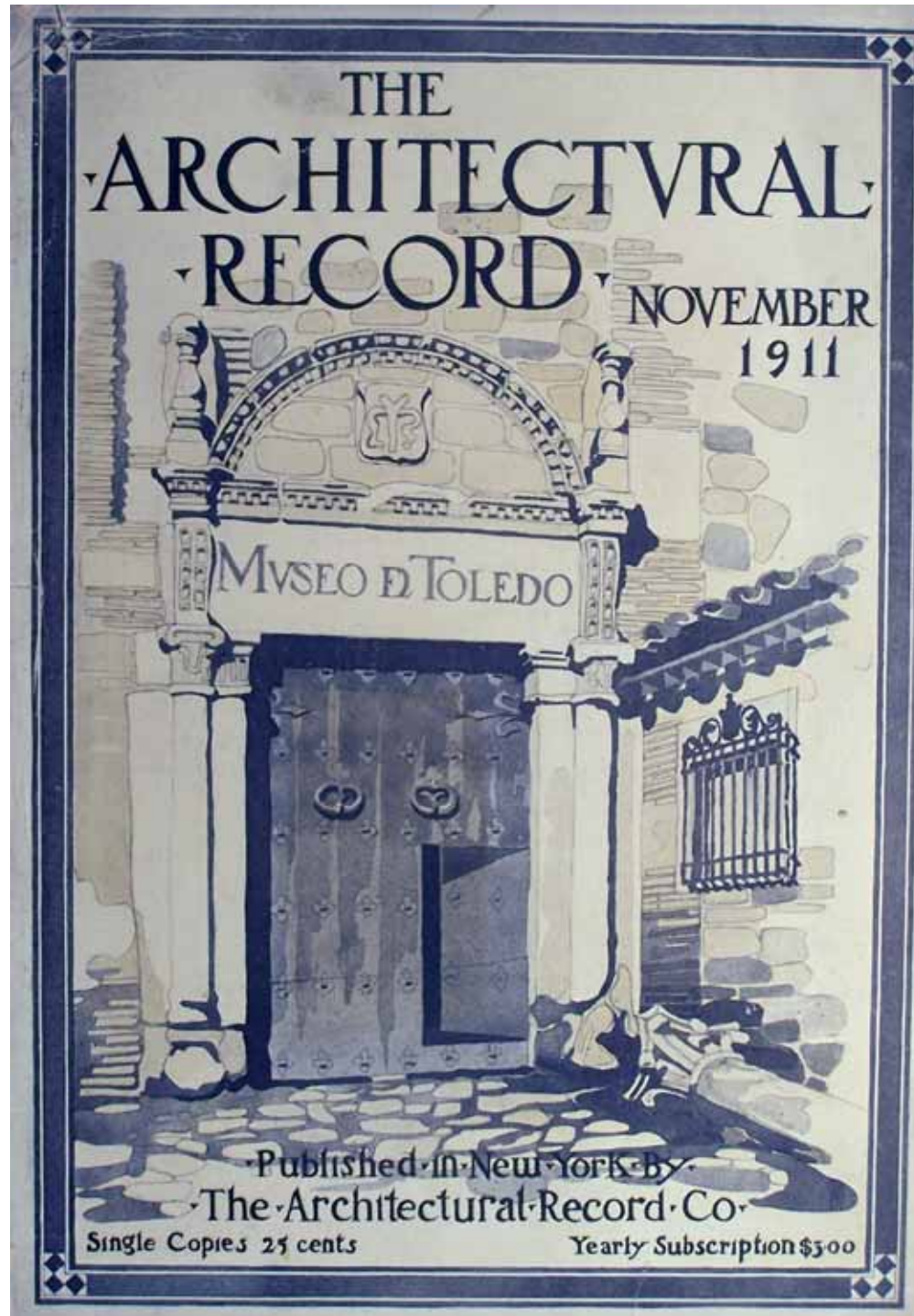
El 3 de mayo, el diario “Heraldo Toledano”, daba comienzo a una serie de informaciones que de inmediato tendría eco en la prensa local, expresando una opinión pública que se había formado en 1907 en torno a la desaparición de los cuadros de San José, y que ahora tenía en el Apostolado objeto de temor y sospecha. Bajo el título de “Alerta Toledo”, se hacía memoria de cómo los cuadros habían sido finalmente restaurados por Martínez Cubells por cuenta de un “pagador espontáneo” – Vega Inclán – una vez que la Diputación Provincial –ésta en 1898 – y el Museo del Prado – la Junta de Iconografía Nacional – declinaban hacerse cargo. La cuestión era si una vez celebrada en Madrid “la exposición que ha de inaugurar su Majestad el Rey” – primera noticia – los cuadros volverían “al Museo de un particular, según se dice que hay el propósito de hacer, en vez de ser colocados en el Museo provincial o donde se hallaban, en la Iglesia de San Pedro Mártir”. Parece que se produjeron algunos malentendidos sobre la titularidad de los cuadros. El 8 de mayo en El Día de Toledo, se citaba al madrileño El Liberal, que había atribuido su propiedad a Vega Inclán, añadiéndose que “es fácil que no vuelvan a Toledo”. En el Heraldo, “un artista” hablaba del intento de instalar “un museo de pintura castellana”, con “gran desconocimiento de los derechos” de las corporaciones titulares de los cuadros, en “la antigua casa de la servidumbre de los Marqueses de Villena, contemporáneos del Greco”<sup>26</sup>. Este proyecto de instalación de un Museo de El Greco, ya anunciado y ofrecido “a la nación” en 1907 por Vega Inclán, que parecía en Toledo haber caído en el olvido, fue recordado por el crítico Rafael Doménech en El Liberal<sup>27</sup>, artículo que en la ciudad se entendió como una ofensa, desatando la tormenta en los periódicos<sup>28</sup>.

El mismo 10 de mayo, en que se inauguraba la exposición en la Academia de San Fernando, celebró en Toledo una sesión la Comisión de Monumentos, en que todo salió a relucir. El director del museo, reconocía al fin su incapacidad para recuperar los cuadros, decidiendo declinar el depósito, tras recordar la negativa de la Diputación a costear la restauración cuando le fue propuesta. El resto de los miembros cargaron contra él por haber permitido su salida sin la autorización de sus titulares. Gómez Centurión fue generalmente hecho responsable de lo ocurrido, y Rafael Doménech de la algarada levantada en los medios de Madrid, que según palabras pronunciadas en la Comisión por Juan Moraleda “se entretienen en descargar sus iras sobre el pueblo de Toledo”<sup>29</sup>. A partir de aquel momento, la tensión en los periódicos se disparó, y se comenzó a hablar de la probable sustitución de los cuadros por copias que encubrirían su expolio, considerándose inviable su inclusión en el proyecto de Vega: “con esto no queremos decir que el Sr. Marqués sea un chamarilero que no nos ofrece confianza, y temamos nos dé el día de mañana un cambiazo”, se leía en *La Justicia*<sup>30</sup>. Hemos anotar que Doménech realizaba una importante labor en pro del reconocimiento de El Greco, facilitando con guía y consejo su aceptación por quienes aún miraban desconfiadamente sus cuadros. Tal fue el caso de la escritora americana Elizabeth Boyle O'Reilly, que contaba cómo tras haber contemplado los Grecos cual aberraciones propias de un excentricismo enfermizo, “gracias al profesor Rafael Doménech, de la Escuela de Arte del Prado, los contemplé por segunda vez, y aprendí a apreciarlos” (BOYLE O'REILLY, E. 1911:234).

En un texto incluido en el prospecto de la exposición madrileña, Vega Inclán hizo especial incidencia en el carácter de restauración y salvamento del proyecto, y en su esperanza de poder reunir en la Casa los “más de cuarenta lienzos del Greco que fatalmente estaban pereciendo” en Toledo. La revisión que el crítico francés Paul Lafond publicó sobre la exposición en la *Gazette des Beaux-Arts*, sería de las primeras descripciones objetivas que se hicieron sobre el Apostolado restaurado, llegando incluso a creer ver en la figura de San Pablo un supuesto autorretrato de Theotocópuli. “Se tomarían con toda naturalidad las figuras de este Apostolado como retratos, ciertamente los más verdaderos, los más humanos, los más cumplidos”. También fue totalmente expresiva del estado de conservación que presentaban antes de su intervención:

*“Quienes, como nosotros, los habían visto en el museo de Toledo, se acuerdan del fragmento del manto de San Bartolomé, colgando lamentablemente sobre el pecho del personaje, del cuello hecho jirones de Santo Tomás, prácticamente decapitado, de las rasgaduras de los vestidos y las manos de San Andrés, de San Judas, de San Juan. ¿Mas cómo sería de extrañar, sabiendo que esos preciosos cuadros habían servido de blancos para las pelotas de los niños cuando colgaban de los muros de la antigua iglesia desahogada, y abierta a los cuatro vientos, de San Pedro Mártir?”* (LAFOND, P. 1909:538)

En plena galerna periodística, una iniciativa dio, sin embargo, muestra de que algo se había movido en la conciencia toledana. Recordando el reciente hallazgo de la Inmaculada de la iglesia de San Román, el periódico *El Porvenir* propuso una suscripción pública para su restauración, que fue de inmediato encabezada por la Asociación Defensora de los intereses de Toledo<sup>31</sup>. Tampoco faltó polémica en torno a esta propuesta, pues de inmediato los periódicos se enzarzaron, llegando a utilizar como arma arrojada la ignorancia local sobre El Greco, pero al menos existió consenso sobre su oportunidad.



Arthur G. Byne.  
Portada para The  
Architectural Record.  
1911.

En 1909 un nuevo viaje artístico por España, publicado en Londres por el crítico Royall Tyler, recapitulaba sobre los distintos motivos que habían hecho de El Greco un artista ya plenamente recuperado. Y para ello comenzaba lamentando la desaparición de algunos de los cuadros de Toledo. “El núcleo de la obra de El Greco está, o más bien estuvo aquí; pues muchas de sus pinturas se fueron, incluido el magnífico San Martín y el Mendigo, que desapareció en 1907 de la Capilla de San José, para aparecer poco después en un marchante de París”. Tratando de analizar el atractivo que para la presente generación tenía el pintor griego, mencionaba en primer lugar el haber incorporado las sensaciones estéticas del misticismo de la época, de la naturaleza y la “verdadera esencia de Toledo” a su pintura, algo que Maurice Barrès – señalaba Tyler – debía reflejar en un libro “anunciado desde hace años” y que aún se demoraría durante tres más. Pero eran de poca monta las teorías que al espíritu místico, a la ciudad o a los cielos y atmósferas de Castilla, o al color de Toledo, atribuían alternativamente el vuelco estético del artista que vino de Venecia. Para Tyler era más bien “a su propio cerebro, ojo y mano” a los que debía atribuirse la manera en que El Greco, “dibujó y puso la pintura sobre el lienzo”. Toledo, la ciudad que se había visto repetidamente despojada de sus obras, bien podía sentirse presa de una continua desgracia, aunque aún había algún lugar para la esperanza en la antigua ruina que Vega Inclán acababa de restaurar:

*“Y así llego al final de mi relato sobre Toledo. Con toda su belleza y encanto, se hace lo más desagradable posible a los extraños por la multitud de guías y mercachifles de todos los colores y tamaños que la infestan. Es también triste retornar año tras año para encontrar que se ha cometido o planeado un nuevo abuso por vía de la restauración, que la Catedral se está hundiendo a causa de que un Ministro se niega a consignar la suma necesaria para reparaciones, o que otro Greco ha sido vendido y sacado de la ciudad. La inteligente idea del Marqués de la Vega Inclán, de formar un pequeño museo en la Casa del Greco, es un punto brillante en la funesta historia de Toledo en los tiempos modernos”*  
(TYLER, R. 1909:222)

Tal vez no todos los toledanos estarían de acuerdo con las palabras de Royall Tyler, pero seguro que dieron su aprobación a aquéllas con que la prensa local saludó poco después la inauguración del Museo del Greco... “y la Casa del Greco, el Museo del arte español, será la áurea columna de donde partirá el nuevo camino que desde este capitolio del arte que se llama Toledo, conducirá por todo el universo la fama de nuestros artistas, pintores y escultores”<sup>32</sup>.



## Notas

- <sup>1</sup> Archivo Diocesano de Toledo. Inguanzo, 2. Con agradecimiento a Francisco García Martín.
- <sup>2</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 2/53-1
- <sup>3</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 397/3. Carta de Pizarro a Magán. Toledo, 12 marzo 1843.
- <sup>4</sup> "El Entierro del Conde de Orgaz, en peligro" (1913). *Patria Chica* n° 66, viernes 11 abril. Págs. IV-VI. Toledo.
- <sup>5</sup> GAMERO, A.M. (1882). "Bellezas incógnitas". *El Duende*. n° 9. 27 ago. Toledo.
- <sup>6</sup> Agradezco a Juan San Nicolás Santamaría haberme dado a conocer el texto de esta carta inédita de Regoyos a Théo Van Rysselberghe, fechada en Toledo el 4 de mayo de 1882.
- <sup>7</sup> VERA Y BAÑÓN, P. (1889). Revistero. *El Nuevo Ateneo*. Toledo. 1 Febr. Pág. 21.
- <sup>8</sup> CALZADILLA, A. (1911) "Carta Abierta". *El Eco Toledano*. n°63, 23 febrero.
- <sup>9</sup> DEL ENCINA, J. (1919). "Crónica artística. Inocencio Soraluce". *Hermes, Revista del País Vasco*. Vol. III. N° 40.
- <sup>10</sup> "Toledo y El Greco" (1902). *La Idea*. Toledo. n° 155, 7 junio.
- <sup>11</sup> Museo de Santa Cruz. Archivo. Actas de la Comisión de Monumentos. 1904. Actas de 29 de agosto y 14 de septiembre.
- <sup>12</sup> "Toledo se hunde" (1906). *La Campana Gorda*. Toledo. n° 829. 14 sept.
- <sup>13</sup> Museo de Santa Cruz. Archivo. Actas de la Comisión de Monumentos. 1906. Acta de 24 de abril.
- <sup>14</sup> INFANTES, J. E. (1906) "Toque Semanal". *La Campana Gorda*. Toledo, n° 838, 15 nov.
- <sup>15</sup> *Heraldo Toledano*. 1907. 10 oct.
- <sup>16</sup> INFANTES, J. E. (1907) "Toque Semanal". *La Campana Gorda*. Toledo. N° 885, 10 oct.
- <sup>17</sup> *El Castellano* (1911). N° 510, 16 dic. Toledo. La pintora británica Nelly Harvey, luego reconocida copista de El Greco, viajó a Estados Unidos en 1912 como correo de Vega Inclán. Pudo llevar en su viaje la "copia buena" del San Ildefonso de la que según Sorolla era autora. Cat. Expo. "Sorolla y la Hispanic Society" (1999). Fundación Thyssen. Madrid.
- <sup>18</sup> "Por el Arte Español. Los Cuadros del Greco" (1907). *La Campana Gorda*. N° 887, 24 oct. Toledo.
- <sup>19</sup> "La venta de los Grecos. La opinión en Cataluña". (1907). *Heraldo Toledano*. N° 716, 28 oct. Toledo
- <sup>20</sup> "Toque Semanal" (1907). *La Campana Gorda*. n° 886, 17 Oct. Toledo.
- <sup>21</sup> *El Porvenir* (1907). N° 107, 18 Oct. Toledo.
- <sup>22</sup> "Los cuadros del Greco" (1907). *El Castellano*, 19 Oct. Toledo.
- <sup>23</sup> *El Porvenir* (1907). N° 112, 20 nov. Toledo.
- <sup>24</sup> "Descubrimiento interesante. Un cuadro del Greco". (1908). *Heraldo Toledano*. N° 1042. 14 nov. Toledo.
- <sup>25</sup> Museo de Santa Cruz. Archivo. Actas de la Comisión de Monumentos. 1908. Acta de 17 de noviembre.
- <sup>26</sup> "Los Grecos". (1909). *Heraldo Toledano*. N° 1188. 6 mayo. Toledo.
- <sup>27</sup> "Los Grecos. Malos informes. En defensa de Toledo". (1909). *Heraldo Toledano*. N° 1191. 10 mayo. Toledo.
- <sup>28</sup> "Cuestión capital. Intereses toledanos". (1909). *La Tarde*, 11 mayo. Toledo.
- <sup>29</sup> Museo de Santa Cruz. Archivo. Actas de la Comisión Provincial. Acta de 10 de mayo de 1909.
- <sup>30</sup> "La cuestión de los Grecos". (1909). *La Justicia*. N° 32, 17 mayo. Toledo
- <sup>31</sup> "¿Resurgimos?". (1909). *El Porvenir*. N° 193. 26 mayo. Toledo.
- <sup>32</sup> "El Museo del Greco". (1910). *El Castellano*. 14 junio. Toledo.

## Bibliografía

- ALVAREZ LOPERA, J. (1987). De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. FUE. Madrid.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1845) Toledo Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos. Ignacio Boix. Madrid.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1902) "Noticias Históricas de la Exclaustración en Toledo". *La España Moderna*. Madrid.
- ASTRUC, Z. (1897) Le Généralife. Serenades et Songes. H. May Éd. Paris.
- BERTHOUD, S. H., (1838). "Le numéro 259 du Musée Espagnol". *La Presse*, Paris, 11 sept.
- BLANCO, P. P., ASSAS, M. (1851). El Indicador Toledano o Guía del viajero en Toledo. Imp. del Col. Nal. de Sordo-mudos. Madrid.
- BONSAI, S. (1898) "Toledo, the Imperial City of Spain". *The Century Illustrated Monthly Magazine*. Vol. LVI. nº 2 (Junio). Nueva York.
- BOONE, M. E. (2007). Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914. Yale University Press. New Haven. Londres.
- BORROW, G. (1899) The Bible in Spain, or The Journeys, Adventures, and Imprisonments of an Englishman in an Attempt to Circulate the Scriptures in the Peninsula. John Murray. Londres.
- BOYLE O'REILLY, E. (1911). Heroic Spain. Borns & Oates. Londres.
- BROOKE, X. (1993) "British Artists encounter Spain: 1820-1900". Catálogo de la exposición *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists discover Spain*. The Equitable Gallery. Nueva York.
- CAFFIN, H. C. (1907). Old Spanish Masters. The Century. Nueva York.
- CAIMO, N., (1755): Lettere d'un Vago Italiano ad un suo Amico. Vol. III. Pittburgo.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Vol. V. Ibarra. Madrid.
- CLARK, W. G. (1851). Gazpacho, or Summer Months in Spain. John W. Parker and Son, Londres.
- COOK, S. E. (1834). Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31, 32 : containing notices of some districts very little known ; of the manners of the people, government, recent changes, commerce, fine arts, and natural history. Vol. II. Thomas and William Boone. Londres.
- COSSÍO, M.B. (1897) "Preparación para el estudio del arte en Toledo". *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza*. Nº 442. Madrid.
- COSSÍO, M. B. (1905). "Documentos inéditos para la Historia del Arte Español. El autógrafo del Greco". *La Lectura*. Año V. T. I. Madrid.
- COSSÍO, M.B. (1908) (1983). El Greco. Austral, Espasa-Calpe. Madrid. DELIUS, E. (1834) Wanderungen eines jungen Norddeutschen durch Portugal, Spanien und Nord-Amerika – In den Jahren 1827-1831. Vol. I. Georg Lotz. Hamburgo.
- DICK, S. (1907). The Heart of Spain. An Artist's Impressions of Toledo. T. N. Foulis. Edimburgo.
- DIXMERIE, B. (1809): Lettres sur l'Espagne, ou Essai sur les Mœurs, les Usages et la Littérature de ce Royaume, par Feu la Dixmerie. Vol. I. Librairie Economique. Paris.
- FASTENRATH, J. (1869). Immortellen aus Toledo. Romanzen und Sonette. E. H. Mayer. Leipzig.
- FRELINGHUYSEN, A. C. et alt. (1993). Splendid Legacy: The Havemeyer Collection. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
- GAUTIER, Th. (1837) "Beaux-arts. Collection de Tableaux Espagnols". *La Presse*, Paris. 24 sept.
- GAUTIER, Th. (1859). Voyage en Espagne. Charpentier. Paris.
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1894). "Pintura Impresionista Francesa". *La Ilustración Artística*. Nº 640. Barcelona.
- GUERLIN, H. (1908). Espagne. Impressions de Voyage et d'Art. A. Mame. Tours.
- GUINARD, P. (1967). Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique. Feret le Fils. Burdeos.
- HARTLEY, C. G. (1906). Moorish Cities in Spain. Scribner's. Nueva York.
- HAVEMEYER, L. W. (1961) Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector. Edición privada. Nueva York.
- HEAD, E. (1848). A Hand-book of the History of the Spanish and French Schools of Painting. John Murray. Londres.
- HITCHCOCK, R. (1974). Richard Ford's letters to Gayangos. Universidad de Exeter. Exeter.
- HOWE, M. (1909) Sun and Shadow in Spain. Gay & Hancock. Londres.

- HUTTON, E. (1906). The Cities of Spain. Methuen. Londres.
- IMBERT, P. L. (1875) L'Espagne. Splendeurs et Misères. Plon. Paris.
- LAFOND, P. (1909). Correspondance d'Espagne. Exposition d'œuvres du Greco à L'Académie San Fernando. *Gazette des Beaux-Arts*. Año 51. Vol I. Paris.
- LATOUR, A. (1860). Tolède et les Bords du Tage. Nouvelles Études sur L'Espagne. Michel Lévy Frères. Paris.
- LORINSER F. (1855). Reiseskizzen aus Spanien. Schilderungen und Eindrücke von Land und Leute. Vol. II. Manz. Regensburg,
- LUNDGREN, E. (1928). Ein Målares Anteckningar. Italien och Spanien. Vol II. Norstedt & Söners Förlad. Estocolmo.
- LYNCH, H. (1898). Toledo. The Story of an Old Spanish Capital. J. M. Dent & Sons. Londres.
- MAGÁN, N. (1843). Galería de Pinturas. El Entierro del Conde de Orgaz. Cuadro del Greco. *Semanario Pintoresco Español*. Nº 22. 28 mayo. Madrid.
- MARDEN, P. S. (1909). Travels in Spain. Constable. Boston. Houghton Mifflin. Nueva York.
- MARRIOTT, C. (1908). A Spanish Holiday. Methuen. Londres.
- McCLINTOCK, F. R. (1882). Holidays in Spain: being some account of two tours in that country in the autumn of 1880 and 1881. Edward Stanford. Londres.
- MEIER-GRAEFE, J. (1926). The Spanish Journey. Jonathan Cape. Londres.
- MELENDERAS GIMENO, J. L. (1989) "Contribución al estudio de Mariano Salvatierra, escultor de la Catedral Primada". *Anales Toledanos*, XXVI. Diputación Provincial. Toledo.
- MARÍN VALDÉS, F. A. (1985). Aureliano de Beruete: Cartas a Joaquín Sorolla. *Liño*. Nº 5. Oviedo.
- MARTÍN GAMERO, A. (1866). "Vistas y Planos de Toledo. Con un pasatiempo sobre el nomenclátor de barrios, plazas y calles". *El Tajo. Crónica decimal de la provincia de Toledo*. nº 30. 10 nov. Toledo.
- MORA DEL POZO, G. (1987). "Origen del Apostolado del Museo del Greco, de Toledo". *Anales Toledanos* XXIV. Diputación Provincial. Toledo.
- OLAVARRÍA, E. (1916). "El restaurador del cuadro El Entierro del Conde de Orgaz". *Toledo*, Revista semanal de Arte. Año II, nº 61, 15 noviembre. Toledo.
- PARDO BAZÁN, E. (1896). "La Vida contemporánea. Lejos del mundo". *La Ilustración Artística*. Nº 770. Barcelona.
- PARRO, S.R. (1857). Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos que encierra esta ciudad. Vol II. López Fando. Toledo.
- PONZ, A. (1772) (1988): Viaje de España. T. I. Vol. I. Aguilar. Madrid.
- PRIME, S. I. [1873]. The Alhambra and The Kremlin. The South and The North of Europe. Anson, Randolph and Co. Nueva York.
- SAN NICOLÁS, J. (2003). "Regoyos (1857-1913) en Europa". Cat. Expo. *Dario de Regoyos*. Fund. MAPFRE. Madrid.
- SAN ROMÁN, M., CARBONERO Y SOL, L. (1852). Toledo Religiosa. Juan Moyano. Sevilla.
- SOIVAY, L. (1887). L'Art Espagnol. Précédé d'une introduction sur L'Espagne et les Espagnols. Librairie de l'Art. Paris.
- SORALUCE, I. [DURAND-VIGNAU]. (1902). Toledo y otros escritos. San Sebastián.
- STIRLING-MAXWELL, W. (1849). Annals of the Artists of Spain. Vol I. John Ollivier. Londres.
- SYMONS, A. (1919). Cities and Seacoasts and Islands. Brentano. Nueva York.
- TANNENBERG, B. (1905). "Tolède et l'âme espagnole contemporaine". *La Renaissance Latine*. T. I. nº 2. 15 Febr. Paris.
- TOLLEMACHE, W. A. (1870). Spanish Towns and Spanish Pictures. J. T. Hayes. Londres.
- TYLER, R. (1909). Spain. A Study of her life and Arts. Grant Richards. Londres.
- WELLS, N. A. (1846). The Picturesque Antiquities of Spain: described in a series of letters, with illustrations, representing Moorish Palaces, Cathedrals, and others Monuments of Art. Richard Bentley. Londres.
- WILSON-BAREAU, J. (1988). Édouard Manet. Voyage en Espagne. L'Échoppe, Caen.